



**JOSÉ MARIA DA
COSTA E MELO
GUIMARÃES**

**O “*SENTIMENTO DE SI*” E DO MUNDO: M.
YOURCENAR E M. T. HORTA EM
CONFRONTO**



**JOSÉ MARIA DA
COSTA E MELO
GUIMARÃES**

**O “*SENTIMENTO DE SI*” E DO MUNDO: M.
YOURCENAR E M. T. HORTA EM
CONFRONTO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel, Professora Catedrática da Universidade de Aveiro do Departamento de Línguas e Culturas

À memória de minha mãe e de meu pai.

A morte é a curva da estrada,
Morrer é só não ser visto.
Se escuto, eu te oiço a passada
Existir como eu existo.
A terra é feita de céu.
A mentira não tem ninho.
Nunca ninguém se perdeu.
Tudo é verdade e caminho.

(Fernando Pessoa, Poesias)

o júri

presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria de Jesus Quintas Reis Cabral
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (arguente)

Professora Doutora Maria Hermínia Deulonder Correia Amado Laurel
Professora Catedrática da Universidade de Aveiro (orientadora).

agradecimentos

Desejo agradecer à Exma. Senhora Professora Doutora Maria Hermínia Deulonder Amado Laurel todos os conselhos, disponibilidade, ajuda e incentivo que me permitiram desenvolver este trabalho.

Não posso deixar de agradecer à Exma. Sra. D. Maria Teresa Horta pelas simpatia e disponibilidade, pela paciência com que conversou comigo através do telefone e do correio eletrónico, bem como pela cedência de uma coletânea de textos seus, imprescindíveis para este trabalho.

palavras-chave

produção literária, literatura comparada, feminismo, ficção, autoficção, ficção histórica, estilos literários, identidades, Horta, Yourcenar.

resumo

Esta dissertação versa sobre algumas obras de duas autoras distintas: Marguerite Yourcenar e Maria Teresa Horta.

Pretende-se analisar o que ambas têm de díspar e de comum, relativamente às suas obras e, inevitavelmente, às suas vidas.

A dissertação desenvolveu-se em várias fases. Em primeiro lugar, a recolha do corpus, tendo sido seleccionadas as referências bibliográficas necessárias. Após esta primeira fase, foram identificados os temas aos quais as duas autoras deram maior atenção, no que diz respeito à produção literária propriamente dita e, na senda de uma abordagem mais abrangente, ao seu posicionamento político e cívico, seleccionando as obras que melhor ilustravam esta abordagem.

Após as fases anteriores, evoluiu-se para a recolha e leitura de bibliografia crítica sobre Yourcenar e Horta.

Finalmente, iniciou-se o trabalho de redação da dissertação que procurou estabelecer uma comparação entre as duas autoras.

As obras charneira desta dissertação são as Memórias de Adriano e a Obra ao Negro de Marguerite Yourcenar e As Luzes de Leonor de Maria Teresa Horta.

keywords

literature, comparative literature, feminism, fiction, self-fiction, historical fiction, literary styles, identities, Horta, Yourcenar.

abstract

This dissertation examines some works by two different authors: Marguerite Yourcenar and Maria Teresa Horta.

We intend to analyse what both have of distinct and in common, in their works and, inevitably, in their lives.

The paper was developed in several stages. Firstly, we have collected the corpus, having selected the necessary references. After this first phase, the subjects to which the two authors gave greater attention were identified, with regard to the literary production itself and, in the path of a more comprehensive approach to their political and civic standings, the works that best illustrate this approach were selected.

After the previous phases, the study evolved into collecting and reading critical bibliography on Yourcenar and Horta.

Finally, we began the work of drafting the dissertation which sought to establish a comparison between the two authors.

The hinge works of this dissertation are *Memoirs of Hadrian* and *The Abyss*, or *Zeno of Bruges*, by Marguerite Yourcenar and *As Luzes de Leonor*, by Maria Teresa Horta.

ÍNDICE

1	Introdução	9
1.1	O objeto de estudo	11
1.2	Metodologia de trabalho	14
1.3	Estrutura da dissertação	
2	Autora e obra: Marguerite Yourcenar - da construção romanesca à realidade	15
2.1	Marguerite Yourcenar: O “ <i>sentimento de si</i> ” e do mundo	17
2.2	O estilo de Marguerite Yourcenar: máscaras de si e memórias	23
2.3	A “ <i>foncière misogynie</i> ”	31
3	Autora e obra: Maria Teresa Horta - da produção literária ao voluntarismo em favor das causas da mulher, na sociedade	39
3.1	Maria Teresa Horta: O “ <i>sentimento de si</i> ” e do mundo	41
3.2	O estilo literário de Maria Teresa Horta: hibridismo literário	48
4	O Romance Histórico em Marguerite Yourcenar e Maria Teresa Horta	53
4.1.	Perspetivas sobre o Romance Histórico: do Romance Histórico à “autoficção histórica”.	55
4.2.	<i>Mémoires d'Hadrien</i> e <i>As Luzes de Leonor</i> : a ficção histórica e a autoficção entrelaçadas	59
5	Conclusão	63
6	Bibliografia	69

1. INTRODUÇÃO

1.1 O objeto de estudo

Tout acte de recevoir une forme signifiante, dans le langage, dans l'art, dans la musique, est comparatif. La cognition est re-cognition, que ce soit au sens platonique d'un ressouvenir des vérités antérieures, ou au sens de la psychologie. [...]. Nous nous tournons, intuitivement, vers l'analogie et le précédent, vers des traits qui sont comme de famille (par consequente "familiers" et qui rattachent la chose nouvelle à un contexte reconnaissable.(STEINER, 119:2001) *apud* (MACHADO, 1:2001)

Nesta dissertação propomo-nos tratar algumas obras de duas autoras que, aparentemente, nada de comum têm entre si. Marguerite Yourcenar e Maria Teresa Horta.

Duas realidades, dois posicionamentos face à vida, ao mundo, à política, à sociedade.

Diferenças que, em certas circunstâncias, se podem tornar semelhanças, mau grado todas as separações que as poderiam manter à distância.

Marguerite Yourcenar, nascida a 8 de Junho de 1903, em Bruxelas, filha de mãe belga e pai francês. Maria Teresa Horta, nascida a 20 de Maio de 1937, em Lisboa. Ambas, oriundas de famílias de classe alta, com antepassados aristocráticos. Ao contrário do que seria de esperar para meninas nascidas na primeira metade do século XX, embora com trinta e quatro anos de diferença, nem uma nem outra vieram a engrossar as fileiras da vida tipicamente feminina reservada às mulheres da época.

Pretendemos analisar o que as une e separa relativamente ao seu modo de estar na literatura e na vida. Ambas viveram períodos de guerra, embora à distância, ambas viveram, de certo modo, exílios, ambas romperam com as suas raízes, ambas procuraram inovar e fizeram-no, efetivamente, embora de formas substantivamente diferentes.

A nossa análise literária enquadra-se numa abordagem mais abrangente, procurando compreender o comprometimento das autoras perante si e o mundo contemporâneo.

Neste estudo têm lugar as duas obras mais emblemáticas de Yourcenar, *Memórias de Adriano* e *A Obra ao Negro*, bem como textos epistolares, textos

jornalísticos e outros testemunhos dados aos media, para além do confronto com textos críticos sobre a sua obra pertinentes para a nossa investigação. Esta tarefa torna-se mais fácil no caso da escritora francesa já que existe um acervo apreciável de obras que versam sobre a sua vida e, de igual modo, existem testemunhos gravados em programas televisivos.

No caso da escritora portuguesa, a nossa dissertação debruça-se sobre textos jornalísticos cedidos por Maria Teresa Horta, sobre alguns textos surgidos na imprensa elaborados a partir de entrevistas que deu e estudos académicos já publicados sobre a sua obra e o seu posicionamento face ao feminismo.

Na parte especificamente dedicada ao romance histórico, abordaremos *As Memórias de Adriano* e *As Luzes de Leonor*, este recentemente publicado, comparando-os à luz de tudo quanto referimos, relativamente às duas autoras, nos capítulos anteriores desta dissertação.

1.2 Metodologia de trabalho

Para a elaboração desta dissertação passámos por diversas fases, de modo a proceder a um trabalho organizado e consistente.

Assim, a primeira fase consistiu na recolha do corpus. Nesta, fomos selecionando referências bibliográficas importantes para o trabalho e fazendo as respetivas fichas bibliográficas.

Seguidamente, ainda no âmbito desta fase, identificámos os principais temas sobre os quais as duas autoras se debruçaram, quer no âmbito da sua produção literária, quer no âmbito da sua ação política/cívica. A partir desta delimitação, procuramos as obras que melhor ilustravam estes temas.

Seguidamente, passámos à fase da recolha e da leitura de bibliografia crítica sobre as autoras, selecionando o que mais se adequava à nossa dissertação.

Por último, e após todo este trabalho de pesquisa e leitura, iniciámos o trabalho de redação, propriamente dito, da nossa dissertação, no qual fomos procedendo a uma comparação inédita sobre as duas autoras que, cremos, nunca haviam sido colocadas, deste modo, “em confronto”.

Embora esta análise seja feita, inicialmente, em capítulos dedicados, individualmente, a cada uma das autoras, a comparação entre ambas nunca é descuidada pois a própria estrutura dos capítulos a elas dedicados denota um paralelismo que visa uma mais fácil comparação: face aos mesmos temas, procede-se à análise da forma como são tratados quer por Yourcenar, quer por Horta.

1.3 Estrutura da dissertação

Esta dissertação inicia-se pelo estudo da primeira das nossas autoras, escolhida por ordem cronológica. Procedemos a uma análise de vários aspetos da vida pessoal e literária de Yourcenar para melhor compreender o objeto de estudo na parte final desta dissertação: o confronto de estilos e ideias entre as duas autoras em apreço. Seguidamente, o mesmo se faz no que a Maria Teresa Horta concerne.

Assim, e desenvolvendo um pouco mais o atrás referido, esta dissertação poder-se-á dividir em duas grandes partes. Os dois primeiros capítulos são dedicados, individualmente, a cada uma das autoras, o segundo capítulo a Marguerite Yourcenar e o terceiro a Maria Teresa Horta.

Iniciamos o estudo pela *académicienne*, debruçando-nos sobre a sua pessoa e o seu posicionamento face ao mundo, no fundo, tudo aquilo a que achámos por bem chamar “sentimento de si e do mundo”.

O terceiro capítulo é, de igual modo, iniciado da mesma forma, agora, tendo como objeto de estudo Maria Teresa Horta e a sua obra, a sua combatividade e militância política face às causas da libertação da mulher, *soi disant*, ao feminismo.

Voltando ao segundo capítulo, debruçamo-nos sobre o estilo de Marguerite Yourcenar, o mesmo fazendo, no terceiro capítulo, relativamente a Maria Teresa Horta.

No quarto capítulo desta dissertação, numa primeira parte, fazemos uma pequena apresentação do romance histórico, tendo como fonte principal a obra de Maria de Fátima Marinho “O Romance Histórico em Portugal”.

Finalmente procedemos a uma análise comparada das duas obras em apreço, *Mémoires D’Hadrien* e *As Luzes de Leonor*, à luz da sua condição de romances históricos, procurando compará-las naquilo que as une e as distingue, a saber, estilos, estrutura, ficção histórica e, num ponto, quanto a nós, crucial, o da autoficção – em que momento começa o herói retratado e em que momento se amalgama este com a autora que o criou.

Termina esta dissertação, pela conclusão do trabalho, procedendo-se a uma breve resenha dos pontos principais focados no decurso deste trabalho.

**2. AUTORA E OBRA: MARGUERITE YOURCENAR - DA CONSTRUÇÃO ROMANESCA À
REALIDADE**

2.1 Marguerite Yourcenar: O “*sentimento de si*” e do mundo

Por volta do meio-dia, deixou-se dormir, deitado de barriga para baixo numa cova aberta na areia, cabeça apoiada no braço e a lupa, caída da mão, pousada debaixo dele num tufo de ervas secas. Pareceu-lhe, ao despertar, distinguir, mesmo junto à cara, um animal extraordinariamente móvel, inseto ou molusco, que se movia na sombra. Era de forma esférica; a parte central, de um negro brilhante e húmido, era rodeada por uma zona de um branco-rosado ou baço; uns pelos franjados cresciam em redor, saídos de uma espécie de mole carapaça castanha, toda gretada e empolada de bolhas. Uma vida quase horripilante povoava essa frágil coisa. Em menos de um instante, antes mesmo de formular um pensamento sobre o que se lhe deparava, reconheceu que aquilo que via mais não era do que um dos seus olhos refletido e aumentado pela lupa, atrás da qual areia e erva formavam uma espécie de placa semelhante à dos espelhos. Pôs-se de pé, meditativo. Acabava de se ter visto a ver-se. (YOURCENAR, 1988:160-161)

Para “se ter visto a ver-se” da forma como Marguerite Yourcenar se viu e se construiu, é necessário interiorizar um *sentimento de si* quase clarividente. No entanto, perguntamo-nos até que ponto vai a existência propriamente dita e até onde foi a criação, a *persona* que Yourcenar e que exteriorizou através de várias modalidades de escrita autoficcional.

Nas entrevistas a Mathieu Galey, publicadas em livro sob o título *De Olhos Abertos*, Marguerite Yourcenar diz amar Zenão como um irmão, mas que Zenão não é ela.

Perguntamo-nos se esta afirmação não é senão um véu, uma máscara, das muitas que esta autora envergou durante a sua existência para se negar, dizendo-se através das suas personagens. Procuraremos, ao longo desta dissertação, encontrá-la nos labirintos que construiu para inventar a sua vida.

Ao lermos a *Obra ao Negro*, por vezes, temos a perfeita noção que Marguerite fala através de Zenão, ou melhor, que este é aquela e vice-versa.

O nomadismo, a eterna procura do conhecimento, o isolamento e o profundo desprezo (no caso de Marguerite, por vezes, apenas aparente) pelos bens materiais são comuns aos dois “irmãos”. Os passos dados por um são os

passos pelo outro, seguem de mão dada cumprindo as suas existências como se em universos paralelos vivessem. A voz de Zenão transporta a de Marguerite e esta sussurra-nos através da voz do médico alquimista.

Vejamos as palavras iniciais de *O Abismo*:

Como um homem que todos os dias absorve um certo alimento acaba por vir a ser modificado na sua substância e até na sua forma, engorda ou emagrece, tira dessa comida uma força ou contrai, ao ingeri-la, males que não possuía, a pouco e pouco também nele se produziam mudanças quase impercetíveis, resultando de novos hábitos adquiridos. (YOURCENAR, 1988:140)

Estabelecendo um paralelo, ouçamos a voz da autora, referindo as suas preocupações alimentares, ligadas à ecologia e, por que não, à sua hipocondria, bem patentes no seu vegetarianismo, na preocupação da manufatura do pão, na feitura de compotas silvestres, na negação do comércio alimentar em grande escala, referidas, igualmente a Mathieu Galey e mencionadas por Josyane Savigneau na biografia da *académicienne*¹.

No que me respeita, sou vegetariana a noventa e cinco por cento. A exceção principal seria o peixe, que como talvez duas vezes por semana, para variar um pouco o meu regime sem ignorar, contudo, que, neste mar que temos vindo a criar, o peixe está também contaminado. Mas sobretudo não esqueço a agonia do peixe puxado pela linha ou ainda em espasmos na ponta de um barco. Como a Zenão, também a mim me entristece “digerir agonias”. (...) Curiosamente, desde a mais tenra infância, recusei-me a comer carne e tiveram a grande inteligência de não me obrigar a fazê-lo. Mais tarde, pelos quinze anos, naquela idade em que queremos “ser como toda a gente”, mudei de opinião. Depois, aos quarenta, regressei ao meu ponto de vista dos seis anos de idade. (GALEY, 2011:249-250)

Voltando à *Obra ao Negro*, poucas linhas adiante, podemos rever Marguerite no sentimento de Zenão face ao sedentarismo:

Acabrunhava-o essa vida sedentária, como uma sentença de prisão que por prudência tivesse pronunciado contra si próprio, mas que permanecesse revogável: já muitas vezes e noutras paragens se tinha estabelecido assim,

¹ Marguerite Yourcenar foi a primeira mulher a ser eleita para a Académie Française, em 1980, por proposta de Jean d’Ormesson, para ocupar a cadeira deixada vaga pela morte de Roger Caillois.

momentaneamente, ou, pensava ele, para todo o sempre, como homem que em toda a parte e em parte alguma goza o direito de cidadania. Nada poderia provar que não iria retomar amanhã a existência errante que lhe coubera em sorte e que ele próprio elegera. (YOURCENAR, 1988:141)

Como não pensar, imediatamente, em Nova Iorque, em *Petite Plaisance*, em *Mount Desert*? No imobilismo forçado primeiro pela guerra, depois pela falta de dinheiro e, por último, pela doença da *amiga americana*?

E se acreditarmos no “eu amava Zenão como um irmão” tão frequentemente repetido por Marguerite Yourcenar – e faríamos mal em não acreditar – não pode deixar de ver-se em Zenão a expressão da sua ética de vida – posta em prática ou sonhada. (SAVIGNEAU, 1992:349)

Marguerite Yourcenar não pode mais ocultar que a sua “vida imóvel” se assemelha à de Zenão em Bruges, fervendo de impaciência. (SAVIGNEAU, 1992:385)

De igual modo, como não refletir sobre a predominância das suas personagens masculinas?

O ar masculinizado que, segundo Josyane Savigneau, Marguerite Yourcenar exibia por volta dos seus trinta anos, altura em que era frequentadora assídua do Hotel *Wagram*, e que não se preocupava minimamente em disfarçar, pode ajudar a explicar, quanto a nós, as suas *máscaras* masculinas, o porquê das suas personagens, na verdade, amigos íntimos, serem todos homens, o porquê de as mulheres serem relegadas para papéis muito secundários no cômputo geral da sua obra, mau grado a sua resposta a Mathieu Galey, em *De Olhos Abertos*, “...nunca desejei minimamente ser homem, assim como, sendo homem, nunca teria desejado ser mulher.” (GALEY, 2011:233)

Podemos procurar compreender esta resposta contextualizando-a numa época não muito diferente da dos nossos dias, no que diz respeito a estas matérias, em que seria impensável a uma mulher afirmar o contrário. Josyane Savigneau confirma-nos as nossas dúvidas quando o afirma na sua biografia *Marguerite Yourcenar A Invenção de Uma Vida*.

Marguerite Yourcenar terá várias vezes na vida desejado ser “a amante de homens que gostam de homens”? É mais que provável. Poderá daí concluir-se que ela desejaria ser homem? Pode-se presumi-lo. Para muitos homens – e para muitas mulheres aliás – toda a mulher que gosta de mulheres sonha

ser um homem. Um cliché que já deveria ter passado de moda mas que persiste em durar. (...) sobre o seu pretense desejo de ser um homem, Marguerite Yourcenar tentou explicar-se nas suas palestras com Mathieu Galey. Mas o momento não tinha ainda chegado (...) em que uma mulher verdadeiramente livre poderá afirmar que nunca teve o mínimo desejo de pertencer ao outro sexo. “Nunca sofreu por ser uma mulher?”, perguntou-lhe, ao que parece sem se rir, Mathieu Galey.

– De modo algum, e nunca desejei mais ser homem do que se fosse homem teria desejado ser mulher. Que ganharia eu de resto em ser homem, salvo o privilégio de participar em pouco mais de perto nalgumas guerras?” (SAVIGNEAU, 1992:122-123)

Esta resposta tão elaborada, soa a discurso preparado de quem muito diz para esconder o que sente.

Não obstante, conheceu André Fraigneau, o seu editor na *Grasset* e apaixonou-se por ele, pelo *Irrésistible*, paixão, porque impossível, quase a consumiu. André perdurou, na sua vida, muito além dos anos de convivência efetiva, deixando-lhe marcas profundas.

A vida mistura-se com a ficção mais uma vez. Deste amor inútil, vão e quase suicida, surgem *Feux* e *Coup de Grâce*, este último já catártico, um acerto de contas com o abismo.

Em *Coup de Grâce*, alusão a uma *Grace* que permaneceu quarenta anos na “vida real”, *Sophie* ama profundamente e à loucura um *Éric* que ama *Conrad*, seu irmão. Entrega-se a todos para esbofetear quem, de outra forma, não sente a mão. Foge num inverno frio de guerra e, no final, travestida em jovem militar, exige que o seu antigo objeto de paixão a execute. Vingança suprema que ajuda a demonstrar a cobardia de *von Lhomond* que adia, durante uma noite inteira, a execução, dispara virando a cara, falhando o primeiro tiro, só à segunda tentativa conseguindo obedecer à exigência da vítima tornada carrasco. Curiosamente, só após este travestimento, Marguerite permite que a personagem atinja a dignidade que a condição viril, ainda que apenas aparente, confere ao ser humano.

Como não estabelecer paralelismos entre esta *Sophie* e Marguerite? Como não ver na primeira o *alter-ego* da segunda? A nossa autora, que foge

incessantemente da confissão de si mesma, desnuda-se através da ficção, e é só neste sentido que nos interessa investigar as suas, pretensas ou reais, tendências “sensuais”. Avançando nesta demanda, façamos incidir o nosso olhar sobre Adriano, o imperador sem filhos e que não o lamenta...

Não tenho filhos e não o lamento. Sem dúvida, nas horas de fadiga e de fraqueza, em que nos renegamos a nós próprios, acusei-me por vezes de não ter procriado um filho que me continuasse. Mas esse desgosto tão vão baseia-se em duas hipóteses igualmente duvidosas: a de que um filho forçosamente nos prolonga e a de que este estranho amontoado de bem e de mal, esta massa de particularidades ínfimas e bizarras que constitui uma pessoa mereça ser prolongado. (YOURCENAR, 1981:211)

Marguerite também nunca teve filhos. Não só não o parece lamentar como demonstra “repulsa” por essa característica da natureza feminina, como, a seguir, se pode constatar:

Essas cartas foram cuidadosamente arquivadas (...). Entre elas, uma carta de felicitações da AVS (Associação para a Esterilização Voluntária) de que Marguerite Yourcenar é sócia. Assim, apesar do seu enternecimento com os filhos dos outros (...) a sua repulsa pela procriação (...) chegou até a esse radicalismo. (SAVIGNEAU, 1992:437)

Esta “repulsa” é manifestada repetidas vezes. Ouçamos, agora, a voz de Diane de Margerie, citada por Josyane Savigneau.

“No fim do jantar”, [após uma longa e agradável conversa mantida ao longo de toda a refeição] conta Diane de Margerie, “quando nos levantávamos todos e Marguerite Yourcenar deu pelo facto de eu estar grávida, surpreendi o seu olhar cheio de repulsa. Tinha, num abrir e fechar de olhos, ficado gelada. E não voltámos a dialogar”. (SAVIGNEAU, 1992:282)

Marguerite tem a construção de si mesma, tem a sua obra, as suas personagens, as viagens, uma missão, em suma, uma vida em que a maternidade não tem lugar. Se não tem filhos, também não teve mãe, morta dez dias após o seu nascimento, de febre puerperal. Se alguma mãe houve na sua vida foi ela Jeanne de Vietinghoff, grande paixão de Michel, ela própria casada com um homossexual. Talvez, aqui, em mais um entrelaçar da ficção com a realidade, se explique mais uma das máscaras: Jeanne é uma das fontes inspiradoras para *Le Coup de Grâce*, para *Le Labyrinthe du Monde*.

A obra de Marguerite Yourcenar, por muito que ela tenha afirmado e reafirmado o contrário está, quanto a nós, intrinsecamente interligada com a sua vida, de tal modo que não se compreendem os seus heróis sem compreender a autora e *mutatis mutandis*, não se compreende esta sem aqueles. Uma análise dos seus comportamentos, atitudes e vivências, isolados da sua obra, não teria qualquer interesse, sendo completamente fútil e *voyeurista*. Estes fatores são relevantes porque, através deles, se pode tentar compreender melhor a Marguerite que nos foi deixada através da grandiosa invenção de toda uma vida.

Sem o que somos, sem o que de nós fazem, sem o que de nós próprios fazemos, nada somos. O que criamos advém de nós mesmos e cresce connosco, de mão dada, a cada dia das nossas existências. A genialidade está em se saber fazer desse barro uma obra-prima, como se lê nas breves palavras de Yourcenar, inseridas em *Apontamentos sobre as Memórias de Adriano*, nas quais faz referência a uma reflexão de William Butler Yeats:

Fazer o melhor que puder. Refazer. Retocar ainda imperceptivelmente esse retoque. “É a mim próprio que eu corrijo ao retocar as minhas obras”, dizia Yeats (YOURCENAR, 1981:268).

2.2 O estilo de Marguerite Yourcenar: máscaras de si e memórias

Marguerite Yourcenar não teve uma educação formal. Não passou pelos bancos das escolas, tendo sido educada por professores particulares e orientada pelo seu pai nos primeiros passos dados nos trilhos da literatura e do conhecimento humano.

Mathieu Galey – Foi o seu pai que tomou a decisão de não a mandar para a escola?

Marguerite Yourcenar – Ninguém a tomou. É uma decisão de certa forma negativa. Naquela época, não era raro as crianças serem educadas em casa. Claro que tive uma série de preceptoras, mas não tinham grande importância para mim, posso mesmo dizer que não tinham importância nenhuma. Ensinavam-me Aritmética, História da França, mas eu tinha a impressão de que aprendia melhor sozinha, o que até era verdade. (...)

– Lia muito?

– Ah, muito! Naquela altura já havia uns livrinhos de bolso a dez cêntimos (no dinheiro de então), ainda devo ter um que guardei desde os oito anos, As Aves, de Aristófanes, comprado na estação de metro Concorde. Lia-os apaixonadamente.

– Que idade tinha?

– Uns oito, nove anos (...) Gostava muito de Fedra, por exemplo.

– Fedra, de Racine, aos oito anos?

– Sim, achava aquilo lindo. (GALEY, 2011:34-35)

Acima de tudo, foi uma autodidata. Acima de tudo, com uma certa dose de megalomania, gosta de se afirmar como autodidata, alguém que se instruiu a si própria, uma precoce com uma apetência enorme pela beleza da linguagem, pela sua musicalidade, algo que encontra muito cedo, nos Clássicos e que mantém para toda a sua vida.

Marguerite tem nove anos (...). Uma professora vem ministrar-lhe o ensino básico que recebem na escola as meninas da sua idade. Mas Marguerite aprende mais ainda, contará ela, visitando, com seu pai às vezes, os museus de Paris, indo às matinées clássicas dos teatros e, sobretudo, lendo. Contrariamente às raparigas da sua geração, mesmo socialmente

privilegiadas como ela, Marguerite não é obrigada a ler obras *ad usum puellarum*. (SAVIGNEAU, 1992:57)

Já nessa altura, Marguerite demonstra ter iniciado os hábitos de leitura que manteve toda a vida: ler e reler os livros, sobretudo quando gosta muito do que lê. Mal termina, recomeça imediatamente. Tal sucede na sua infância como, mais tarde, na sua vida, como podemos verificar nesta sua carta a Thomas Mann:

Par une heureuse coïncidence, votre lettre m'est arrivée au moment où je venais d'envoyer à l'éditeur une étude sur votre œuvre; j'y travaillais depuis plusieurs semaines, dans un petit village de Provence, et sans avoir là en ma possession aucun de vos livres, mais je les ai si souvent lus et relus que certains sont devenus une part de moi-même (...) (YOURCENAR, 1995:144)

Nas conversas com Matthieu Galey, encontramos, novamente, a expressão pelo enorme gosto pela leitura.

– Gosto muito de ler e também gosto muito de reler, como os amantes de música gostam de tocar novamente um mesmo trecho, ou de pôr a tocar

Relativamente às influências que marcaram a sua vida e, obviamente, a sua obra, Marguerite refere que foram muitas e que “é necessário distingui-las muito claramente por camadas” (GALEY, 2011, p. 47). Assim, as influências a que foi sujeita porque dispostas por camadas e porque foram imensas, vão-se “anulando umas às outras” (GALEY, 2011:47). Começa, como qualquer criança, pelos contos de fadas. Seguem-se as leituras, em voz alta, com o pai, partilhando com ele as obras favoritas do progenitor. Precocemente, tem acesso a Racine, La Bruyère, aos escritores russos, a Shakespeare. Por exemplo, no caso dos russos, mais propriamente nos romances históricos de Merejtkovski ou de Tolstói, confessa a Galey que não os compreendia mas que lhe agradava as sensações que lhe causavam.

Essas impressões, mesmo as de mais tenra infância, acabam mais cedo ou mais tarde, por surgir em obras suas. Mais que uma influência literária, as suas leituras deixam-lhe impressões, sensações, “recordações” de momentos “vividos” por interposta pessoa.

Lembro-me de uma impressão que tive, logo que comecei a aprender a ler (isto é, já tinha aprendido, mas a leitura era ainda uma grande novidade), devia ter seis anos e meio, sete anos no máximo. Foi num dia de mudança de casa, e o meu pai tinha-me deixado sozinha no seu quarto enquanto fechava as malas. Entregou-me o primeiro

livro que encontrara em cima da mesa: o romance de uma mulher esquecida (...). Chamava-se Renée Montlaur (...) e tinha escrito romances evangélicos ou bíblicos. Os livros desse gênero nunca me interessaram muito, mas lembro-me de que aquele se passava no Egito, na época de Cristo. Eu mal sabia onde era o Egito, e já não me lembro do enredo, mas havia uma passagem em que as personagens subiam o Nilo de barco, ao pôr-do-sol. Grande impressão: um raio de sol no Nilo, aos seis ou sete anos. Uma impressão que nunca se perdeu, ainda que tenha demorado muito tempo a tornar-se um momento da viagem de Adriano ao Egito. Retive-a na memória. (GALEY, 2011:47-48)

Continuando nas influências, considera a autora que as devemos procurar junto dos filósofos, nomeadamente no Nietzsche de *A Gaia Ciência* e de *Humano, demasiado Humano*, e de Schopenhauer, filósofo que trouxe para a Europa o pensamento budista ao qual Yourcenar aderiu, refletindo-se este no seu interesse pela cultura oriental e na sua produção literária de que são exemplo os *Contos Orientais* e a tradução dos *Cinq Nô Modernes* de Yukio Mishima.

Em *De Olhos Abertos*, a autora refere-se à sua evolução literária, dividindo-a por dois ou três períodos: o dos seus primeiros livros, a que se seguiu o período dos ensaios, o de uma época de escrita influenciada pelo barroco italiano e, finalmente, a sedimentação da sua verdadeira forma de expressão que surgirá por volta dos seus vinte anos, embora de forma ainda pouco alicerçada.

No geral, tive dois ou três períodos de estilos diferentes, que consigo situar bem. Para começar, os meus primeiros projetos de livros, o *Pindare*, escrito por uma adolescente que não sabia quase nada, o primeiro Adriano, o primeiro Zenão; as duas outras novelas de *La Mort conduit l'attelage*, rabiscadas aos vinte anos, que foram escritas num estilo informe, mas onde havia já, no ritmo e no movimento, qualquer coisa que se aproximava mais do estilo “livre” a que finalmente consegui chegar. Nesse estilo escrevi ou reescrevi por completo essas novelas (...). Estou tentada a acreditar que, com o passar da vida, o estilo se aperfeiçoa, se desprende de escórias imitativas, se simplifica e encontra a sua própria inclinação, mas que o fundo permanece, só que enriquecido, ou antes, confirmado pela vida.

A seguir vem a publicação dos meus primeiros ensaios, no estilo de narrativa francesa, muito reservado, moderado, delimitado. É também o período de Alexis. De certa forma, houve uma paragem no meu desenvolvimento pessoal, pelos vinte e cinco anos. Queria alinhar-me com a literatura contemporânea, sobretudo a da “narrativa” à Gide ou à Schlumberger, fechar-me numa forma de arte mais literária, mais contida, o que até era uma excelente disciplina.

Seguiu-se uma reação contra Alexis. Estamos na época de Fogos e do primeiro Denário do Sonho, num estilo mais ornamentado que, efetivamente, pode ter sido influenciado por Barrès, mas também por muitos outros, por Suarès, por exemplo, ou por todos os poetas e pintores barrocos italianos... Depois disso, acho que voltei ao meu caminho, a partir de Adriano. (GALEY, 2011:48-49)

O estilo “livre” da nossa autora é, realmente, um estilo ditado pela bagagem que a idade vai acrescentando aos pertences de um escritor. Limando, depurando, libertando do acessório, tornando o discurso límpido, liberto de acessórios que só o tornariam pesado e deselegante.

Ao ler Yourcenar, e aqui referimo-nos às obras da sua maturidade, encontramos a elegância que só surge do aparentemente simples. Um discurso, na nossa opinião, escoreito sem volteios nem repetições fúteis e maçadoras apesar das palavras de Georges Jacquemin, na introdução ao seu trabalho sobre Marguerite Yourcenar

Mesmo o estilo, não isento de preciosidades e de cambiantes um nada fora de moda – tal como o emprego do imperfeito do conjuntivo –, não contribui para facilitar a aproximação de uma obra que se instalou rapidamente fora do tempo para melhor aceder ao universal.

Esse estilo firme, mesmo no romance de análise, muito estudado e que nada deixa ao acaso (...) é simultaneamente um pouco ornado. (JACQUEMIN, 1987:13)

Mais à frente, Jacquemin afirma que Yourcenar “inscreve-se na tradição direta dos escritores humanistas, maîtres à penser da primeira metade do século XX, de Gide a Romain Rolland, de Martin du Gard a Benda” (JACQUEMIN, 1987:14)

A sua obra, no entanto e de forma absolutamente inesperada, atingiu de facto o grande público apesar de este, na opinião da autora, não a ter lido ou compreendido em toda a sua amplitude. Nas suas conversas com Mathieu Galey, Yourcenar afirma a sua surpresa face à projeção que Memórias de Adriano teve junto do grande público

– Em que medida o êxito de Memórias de Adriano mudou alguma coisa na sua vida? Esperava um êxito assim?

– Não esperava, de todo. Contava que umas dez pessoas lessem o livro. Nunca estou à espera de que alguém leia os meus livros, pelo simples facto de ter a impressão de não me ocupar de coisas que possam interessar muito à maioria das pessoas. (GALEY, 2011:139)

E, continua, mais à frente, debruçando-se sobre o real conhecimento que os leitores têm da sua obra

Mas há ainda muitas pessoas que não compreendem Adriano, nem os meus outros livros mesmo gostando deles. É como uma parábola bíblica: há terrenos em que as sementes germinam e outros em que não. Claro que no caso de Adriano, houve aquela tendência do leitor para se identificar com o herói, e sobretudo para se identificar com a aventura amorosa de que já falámos. Raros foram aqueles que viram o livro no seu todo. Em geral, as pessoas não veem o todo, veem a saliência, o ângulo que se aproxima delas. As pessoas olham sempre, num livro, para a faceta que reflete a sua própria vida. (GALEY, 2011:139-140)

Ainda respondendo a Mathieu Galey, sobre a influência que o ambiente teve na sua obra, diz o seguinte:

Penso que, se tivesse continuado na Europa, ou mesmo regressado à Grécia em 40, teria ficado cada vez mais presa aos aspetos formais da literatura, porque o meio em que vivia era extremamente literário, e teria permanecido mais ligada ao passado, uma vez que os sítios, também eles, estavam todos ligados à lenda antiga. Tendo vindo para aqui, fui posta em presença de uma realidade completamente diferente, maciça e amorfa, de certa maneira, e essa mudança foi-me muito útil, creio eu. Não estou a falar de uma realidade psicológica, passional ou pessoal, mas da realidade em si mesma, do peso pesado da realidade bruta. Descartes achava que conseguia meditar muito bem nos cais de Amesterdão, entre as pessoas que faziam rolar os tonéis. Não sei se o rolar de tonéis teria funcionado para mim, mas aqui encontrei o silêncio natural, e às vezes os gritos das aves noturnas, o barulho da sirene de um navio de cabotagem que atraca no meio do nevoeiro. No prefácio de *La Petite Sirène*, escrevi que esta pequena peça marca o momento em que, para mim, a Geologia ultrapassou a História. E isso une-se a algo mais profundo. Foi aqui que comecei a interessar-me cada vez mais pelo meio natural, pelas árvores, pelos animais. (GALEY, 2011:118-119)

Estamos, assim, em crer que sem o autoexílio, o seu francês não se teria mantido tão puro. Afastada das influências da oralidade, utilizando a epístola como forma de comunicação quase exclusiva, pôde manter a sua língua, logo o seu estilo, verdadeiramente livre de impurezas e deselegâncias que, inevitavelmente, o coloquialismo lhe aportaria.

Se não fosse suficiente o testemunho a Galey, Marguerite afirma-o no programa televisivo exibido na televisão dinamarquesa, em 1991:

– It was your choice to leave Europe. If you'd remain there you would become a different kind of writer, do you think?

– I think I would. I think I would be taken more by the interesting objects, the splendor of some European landscapes, and dominated by them, and especially I would belong more to the establishment. I would do what was commonly done at that time in Paris, or London, or Berlin, and I would feel that I would be less myself. (tv2.dk, 1991)²

Voltando a Georges Jacquemin, podemos verificar que, relativamente ao estilo de Yourcenar, este considera que a autora escreveu exatamente o que queria e como queria, através de uma obra muito variada nas suas formas que encontra a sua grande unidade na própria autora: “A unidade encontra-se na pessoa de Marguerite Yourcenar” (JACQUEMIN, 1987:14-15).

Seguir a curva das suas meditações e, sem dúvida, dos seus gostos e do seu prazer, mesmo dos seus problemas, foi a sua linha de conduta. Não houve qualquer concessão aos gostos do público. (JACQUEMIN, 1987:14)

O facto de a autora, apesar do seu “fundo de classicismo” (JACQUEMIN, 1987:14) se ter debruçado sobre temas da atualidade que foram do agrado do grande público foi, na opinião deste ensaísta, um mero acaso, fruto de uma mente sensível e não de uma vontade de agradar a quem quer que fosse.

Na nossa opinião, corroborada pela deste autor, Yourcenar não tem uma obra comum, unificada por um estilo. O que une, na verdade, toda a sua produção é a própria autora e o conteúdo das suas obras.

Esta obra que representa uma grande unidade pelo espírito que anima, surge sobretudo dispersa nas suas formas. Tal é também de natureza a desconcertar. (...) O leitor médio não está habituado a seguir um escritor através de avatares tão diferentes. (JACQUEMIN, 1987:14)

Marguerite Yourcenar passou a sua vida inteira a desenvolver projetos que a acompanharam desde a juventude. Adriano é disso um exemplo. Cada obra, na sua versão final, é fruto de anos e anos de reformulações, reescritas, mesmo de destruições completas pelo fogo à mão desta escritora que tanto gostava de *fogos*.

Esta romancista que, perto dos vinte anos, se encontra já dominada pelos temas e, por vezes, pela matéria, das suas futuras obras, não parece preocupar-se com a unidade formal. Porque a unidade é o conteúdo. Assim, cada um dos seus livros tomou forma num molde que parece à escritora o mais adequado, o que não significa, de modo nenhum que se trate do primeiro em que pensou (JACQUEMIN, 1987:14-15)

² Transcrição nossa.

Para além das suas raízes clássicas, Marguerite também se encontra no Renascimento. Tal não é visível apenas na forma da sua escrita, como também nos temas e ambientes onde situa as ações e suas personagens. Mais importante ainda é o facto de a autora imergir nessas épocas para, de uma posição privilegiada pelo distanciamento, melhor poder observar e opinar sobre o mundo que a rodeava.

Essa familiaridade quase espontânea com um grande período da história – o que será também verdade para o Renascimento – corresponde talvez, inicialmente, a uma necessidade de recuo para julgar o mundo. (...) Marguerite Yourcenar preferiu talvez usar inicialmente essa perspetiva histórica para ler o seu tempo. (JACQUEMIN, 1987:16)

Ao finalizar a Introdução do seu ensaio, Jacquemin atinge, quanto a nós, o cerne da questão da obra de Marguerite Yourcenar, dessa escritora que ele apelida de *monumento* (JACQUEMIN, 1987:17), resumindo a totalidade de uma obra vasta, complexa, variada e múltipla, refletida e profundamente culta.

Marguerite Yourcenar é uma autora que se Auto ficcionou, construindo o tal monumento que é a unidade entre si e a sua produção. Para procurar compreender tanto virtuosismo e tanta complexidade, ter-se-á, forçosamente, de ler a obra através da autora e a autora através da sua obra.

Georges Jacquemin termina a sua introdução a *Marguerite Yourcenar – Qui suis-je?* justificando, desta forma, a motivação do seu trabalho:

(...) obra polimorfa, um tanto desconcertante, tónica, por vezes vigorosa, e que era necessário procurar lançar sobre ela uma dupla luz: a das escolhas humanas da escritora e a das opções proclamadas nos seus livros. É através destas que um escritor se nos entrega, ainda que ele se conheça mal, ainda que minta. (JACQUEMIN, 1987:18)

Neste ponto, discordamos de Jacquemin. Na verdade, a escritora não se conhecia mal, cremos mesmo que se conhecia excessivamente bem. Precisamente por isso teve tanta necessidade em se auto ficcionar, falando através das suas personagens. Fazendo-se, também, uma personagem, alternando máscaras como no teatro clássico, de forma continuada, persistente e minuciosa ao longo de toda a sua vida. Fazer tal não é mentir nem é desconhecer-se: é legar-se.

O processo de auto ficcionalização em Marguerite Yourcenar demanda uma atenção particular aos géneros literários que elege.

Em *Memórias de Adriano*, o género alicerça-se com o contributo do género epistolar. Como se pode ler nas primeiras páginas das *Memórias*, Adriano justifica a sua opção formal.

Pouco a pouco, esta carta começada para te informar dos progressos do meu mal tornou-se o desenfado de um homem que já não tem a energia necessária para se dedicar aturadamente aos negócios do Estado, a meditação escrita de um doente que dá audiência às suas recordações. Proponho-me agora alguma coisa mais: fiz o projeto de te contar a minha vida. (...) Conto com este exame dos factos para me definir, talvez julgar-me, ou pelo menos para me conhecer melhor antes de morrer. (YOURCENAR, 1995:23)

Todo o livro vem a constituir, assim, o registo de uma longa epístola que Adriano compõe para Marco, seu herdeiro, com o intuito de lhe legar a sua experiência de vida.

O livro torna-se, deste modo, o lugar de encontro entre o género epistolar e o género memórias (autobiográfico), género que lhe justifica o título: *Memórias de Adriano*.

2.3 A “*foncière misogynie*”

Assumindo uma misoginia inata, numa carta a Helen Howe Allen, de Fevereiro de 1968, a propósito do livro de May Sarton, *Plant Dreaming Deep*, Marguerite Yourcenar revolta-se contra aquilo que ela afirma ser o “petit monde étroit, prétentieux et pauvre” (YOURCENAR, 1995:354) das mulheres e que vê refletido no livro de Sarton. A carta chega a tocar as raias da violência verbal, como podemos verificar neste pequeno excerto: “Non, et non, pas un atome de moi chez cette dame! Au risque de vous offenser, mais il n’y a pas d’amitié sans ce risque, laissez-moi vous dire qu’elle m’est littéralement intolérable.” (YOURCENAR, 1995:353)

Yourcenar acusa a autora de ignorância a respeito de tudo aquilo o que escreve, acusa-a de incapacidade de ver além do ponto de vista da sua “vidinha” e de uma ausência completa de sentido metafísico ou religioso. Mais à frente, extrapolando para a mulher em geral, interroga-se: “Pourquoi les femmes s’enferment-elles si souvent dans leur petit monde étroit, prétentieux, pauvre?” (YOURCENAR, 1995:354). E cita um excerto das Memórias de Adriano: “Je pense à la phrase que je fais employer à Hadrien: ‘Je retrouvais le cercle étroit des femmes, leur dur sens pratique, et leur ciel gris dès que l’amour n’y joue plus.’ ”. (YOURCENAR, 1995:354). Nas palavras que a autora colocou na boca do imperador, a mulher só se liberta do seu “pequeno mundo” por intermédio do amor, sendo que, passada a idade de poder chamar a atenção de um homem, transforma-se numa matrona seca, amarga e desprovida de interesse. E não se fica por aqui, embora diga que o homem não é detentor de todas as virtudes, como o prova este mundo em que vivemos, a mulher também é coresponsabilizada por esta situação:

(...) je pense que c’est en partie au misérable petit égoïsme de la dame très bien qui sent la lavande et s’offre une petite vie “harmonieuse” que nous sommes redevables du fait que le chaos continue et grandit. En ce qui me concerne (...) je resterai jusqu’au bout stupéfaite que des créatures qui par leur constitution et leur fonction devraient ressembler à la terre elle-même, qui enfantent dans les déjections et le sang, que la menstruation relie au cycle lunaire et à ce même mystère du flot sanguin, qui portent comme douces vaches un alimente primordial dans leurs glandes mammaires, qui font la cuisine, c’est-à-dire qui travaillent sur la chair morte et les

légumes encore incrustés de terre, qui enfin, dans leur corps, dans leur visage, dans leur lutte désespérée contre l'âge, assistent perpétuellement à la lente destruction et corruption des formes, font face jour après jour à la mort dans les rides qui s'approfondissent ou les cheveux qui grisonnent, puissent être à ce point factices. (YOURCENAR, 1995:354-355)

A mulher que, no entender de Yourcenar, tem a par do homem culpas no estado do mundo, vive uma *vidinha* e sofre de um *egoísmozinho* miserabilista. Neste excerto que faria as delícias de qualquer machista misógino, as mulheres são comparadas às vacas que dão leite, que têm a função de cozinhar e que lidam com a morte através do terror do envelhecimento, das rugas e do corpo que a idade vai corrompendo... Como não ficar estupefacto? Mostrássemos este excerto a uma qualquer feminista sem que lhe disséssemos que havia sido escrito por uma mulher e, sem dúvida alguma, a reação não seria das mais complacentes. As afirmações de carácter misógino de Marguerite não se ficam por aqui. Que dizer da sua opinião acerca da violação, esquecendo que, segundo um ponto de vista também deveras machista, esta só acontece ao “sexo fraco”?

Que é um crime, e um dos mais revoltantes entre todos os crimes. Se eu acreditasse na pena de morte, confesso que seria um dos poucos casos em que me sentiria tentada a aplicá-la. Uma violação pode arruinar para sempre uma vida e uma psique femininas. Para a maioria dos violadores, só a psiquiatria pode encontrar circunstâncias atenuantes. (GALEY, 2011:234)

Até aqui, nada a obstar... mas prossigamos:

Mas pode acontecer também serem motivados por uma provocação sexual feminina, consciente ou não.

– Esse é um argumento que está de acordo com o dos homens mais “machistas”.

– No que me diz respeito, nunca o ouvi senão da boca de mulheres, mães, irmãs ou parentes que tenham constatado, com desgosto, a imprudência da vítima. Uma rapariga bem arranjada, pintada e meio nua, a pedir boleia, é bem ingénua se não espera o pior. (...) há que reconhecer que uma tal falta de prudência roça a estupidez, ou comporta uma boa dose de provocação. (GALEY, 2011:234-235)

Mesmo que, à frente na sua conversa com Mathieu Galey, Yourcenar tenha, por assim dizer, emendado a mão, não deixa de ser absolutamente espantoso ouvir semelhantes palavras vindas de si: a vítima é, afinal, um *agent provocateur*!

Compreendemos, se atentarmos em todas estas afirmações e preconceitos, a razão de as suas personagens de eleição, as suas criações mais magníficas,

serem todas masculinas. Apesar de Marguerite Yourcenar argumentar, em sua defesa, que não teve só personagens masculinas e que deu, de igual modo, relevo às figuras femininas através de, por exemplo, a Sophie de *Le Coup de Grâce* e de Plotina de *Memórias de Adriano*, a primeira afirmação é indesmentível.

No caso de Plotina, Yourcenar regista no *Caderno de Notas das Memórias*:

Impossibilidade também de tomar como personagem central uma figura feminina, de dar, por exemplo, como eixo à minha narrativa Plotina em vez de Adriano. A vida das mulheres é limitada de mais ou excessivamente secreta. Que uma mulher se conte, e a primeira censura que lhe será feita é a de deixar de ser mulher. Já é bastante difícil pôr qualquer verdade na boca de um homem. (YOURCENAR, 1981:255).

Na opinião da autora, a vida das mulheres é limitada (outra vez a *petite vie*) e o poder é, nela, sinónimo de perda de feminilidade ou, pelo menos, razão para que se lhe impute tal.

Não andaré esta opinião muito longe da de muitos historiadores, Antigos e contemporâneos, mau grado o politicamente correto dos nossos dias. No entanto e apesar das dificuldades criadas pela quase ausência de testemunhos, se nos debruçarmos sobre as sombras da História, conseguimos descortinar o poder enorme que esta mulher, Pompeia Plotina, esposa do imperador Trajano, teve na História do Império Romano. Adriano deve-lhe a sua ascensão a César.

A ausência de registos históricos através dos quais se possa alicerçar a construção de uma personagem suficientemente sólida para dar origem a um obra da envergadura das *Memórias*, surge na resposta que uma, visivelmente irritada face às questões postas, Marguerite Yourcenar dá a Giovanni Minoli, em 1987, para um programa da Rai2.³

Giovanni Minoli: Perchè la storia d'un uomo? Perchè un uomo, un imperatore?

Marguerite Yourcenar: Perchè un uomo?! Perchè non è stata mai una imperatrice con un programma del mondo, como aveva Adriano.

M: Ma perchè, per esempio [palavra incompreensível⁴], ha scritto la storia, faccio un esempio, de Plotina, che era la moglie di Trajano, che aiutava Adriano? Ecco non aveva potuto scrivere in fondo la stessa storia?

Y: Si sa molto poco di Plotina e non si sa se era una vita interessante o no. No si sa niente. (Rai2.it, 1987)

³ Transcrição nossa.

⁴ Nota nossa

No entanto e apesar de ser uma personagem secundária, Marguerite Yourcenar trata Plotina com deferência, através dos olhos de um Adriano muito grato e amigo que a individualiza face a todas as outras mulheres que vê, por assim dizer, como seres inferiores.

O estilo lacônico do imperador, admirável nos exércitos, era insuficiente em Roma; a imperatriz, cujos gostos literários se aproximavam dos meus, persuadiu-o a deixar-me compor os seus discursos. Foi o primeiro dos bons serviços que fiquei devendo a Plotina. (YOURCENAR, 1981:54)

Adriano, reconhecido, admite, aqui, que a influente mulher foi alguém de muito importante, senão basilar na sua vida e na sua ascensão política. Nestas poucas palavras, Marguerite Yourcenar refere a enorme cultura de uma mulher que, a par do futuro imperador, partilha gostos literários eruditos.

O poder de Plotina, a sua capacidade política e de intervenção subtil nos bastidores do poder, são-nos apresentados por Marguerite Yourcenar, logo na página seguinte das *Memórias*, quando refere através do seu herói:

Por instinto, o imperador detestava os subalternos indispensáveis. Teria compreendido melhor uma mistura de zelo e irregularidade da minha parte no serviço; eu parecia-lhe quase suspeito à força de ser tecnicamente irrepreensível. Viu-se bem quando a imperatriz julgou favorecer a minha carreira arranjando-me um casamento com a sobrinha-neta de Trajano. Ele opôs-se obstinadamente a esse projeto (...). A imperatriz teimou. (...) Esse casamento, temperado por uma ausência quase contínua, foi para mim, no decorrer do tempo, uma tal origem de irritações e aborrecimentos que tenho dificuldade em lembrar-me de que constituiu um triunfo para um ambicioso de vinte e oito anos. (YOURCENAR, 1981:55)

À medida que Adriano vai progredindo na narração dos episódios do início da sua ascensão política, vão-se sucedendo as referências ao poder não só de Plotina mas, também, ao hipotético poder que Adriano é acusado de conquistar através do seu relacionamento com várias patrícias, aproveitando-se das suas inconfidências como trunfos importantes para um aspirante a César.

Nessa altura censuraram-me por causa de alguns adultérios com patrícias. (...) não vejo, nos nossos costumes, para um homem a quem as cortesãs sempre enfadaram e já fatigado do casamento, outra maneira de se familiarizar com o mundo variado das mulheres. (...) a intimidade com as esposas me introduzia pouco a pouco nos segredos políticos dos maridos e que as confidências das minhas amantes valiam bem para mim os relatórios da polícia com que me delicieei mais tarde. (YOURCENAR, 1981:56)

Yourcenar deixa transparecer neste trecho, mais uma vez através de Adriano, a leviandade das mulheres e a sua falta de carácter viril, seres que desconhecem as virtudes da contenção verbal.

Ignorava quase tudo daquelas mulheres; a parte que elas me davam da sua vida cabia entre duas portas entreabertas; o seu amor, de que elas falavam constantemente, parecia-me por vezes tão leve como uma das suas grinaldas, uma joia à moda, um ornamento caro e frágil; e conjecturava que elas usavam a sua paixão como se pintavam e punham os seus colares. (YOURCENAR, 1981:57)

Nestas palavras, para além da leviandade, lemos, também, a futilidade...

Um homem que lê, ou que pensa, ou que calcula, pertence à espécie e não ao sexo; nos seus melhores momentos escapa mesmo ao humano. Mas as minhas amantes pareciam orgulharem-se de pensar somente como mulheres (YOURCENAR, 1981:57)

Mulheres que pensam só como mulheres, que vivem em função do homem e da atenção que este lhes dá ou não. Mulheres que não se elevam além do seu género, logo não conseguem ir mais além do comezinho que lhes oferece o ramerrão das suas vidas, dos seus afazeres domésticos, das suas pequenas tarefas reduzidas às paredes da *domus*.

Comparava as minhas amantes com o rosto aborrecido das mulheres da minha família, as económicas e as ambiciosas incessantemente ocupadas em acertar as contas domésticas ou em vigiar o arranjo dos bustos de antepassados; perguntava a mim mesmo se aquelas frias matronas abraçariam também um amante sob o caramanchão do jardim (...). Procurava assim, melhor ou pior, juntar aquelas duas faces do mundo das mulheres. (...)

Reencontrava o círculo estreito das mulheres, o seu duro sentido prático e o céu cinzento desde que o amor já não lhes dá esplendor. (YOURCENAR, 1981:58)

Isolando uma de entre todas estas mulheres e, mais uma vez, por oposição a Plotina, Adriano refere-se à sua amante favorita. A sua preferência não advém de sentimentos elevados ditados pelo coração mas pelo desprendimento face ao prazer que ela tinha e lhe proporcionava, pela infantilidade que demonstrava face a quase tudo, incluindo a sua quase total falta de cultura e, de igual modo, pela forma como, puerilmente, se deixava comprar. Estas palavras não são, novamente e de todo, lisonjeiras para o género feminino.

Um dia pediu-me que lhe emprestasse cem mil sestércios. Levei-lhos no dia seguinte. Sentou-se no chão, figurinha transparente de jogadora de ossinhos, despejou o saco no pavimento e pôs-se a dividir em pilhas o monte reluzente. (...) aquelas moedas de

ouro não eram dinheiro legal (...) mas uma matéria mágica (...). Eu já não existia. Ela estava sozinha. (...) fazia e refazia pelos dedos as difíceis adições, com um beicinho de colegial. Nunca me encantou tanto. (YOURCENAR, 1981:59-60).

Nestas reflexões de Adriano sobre as mulheres, perpassa não só o preconceito tipicamente masculino face ao “belo sexo” como, podemos verificar, mais uma vez, a misoginia que Yourcenar deixa transparecer e afirma, em várias ocasiões da sua vida, como já o pudemos verificar no seu posicionamento face à maternidade.

Tal misoginia ou *misanthropia*, (vocábulo que a autora preferiu na sua carta de 1964 a Henry Hell), no mínimo, estranho numa mulher, não a impede de deixar Adriano demonstrar a sua enorme admiração por Plotina, ímpar entre a vulgaridade das patrícias romanas.

Depreende-se, nas palavras de Adriano, que a influência de Plotina nas “malhas” do império era enorme. A imperatriz acompanhava sempre o imperador nas suas deslocações, inclusivamente nas bélicas. À medida que Trajano ia envelhecendo, cada vez mais dependia dela e, nessa proporção, aumentava o poder daquela mulher extraordinária.

Como sempre, Plotina acompanhava-o, assim como sua sobrinha Matídia, minha indulgente sogra, que há anos fazia parte da sua comitiva, em todos os acampamentos, na qualidade de intendente. (YOURCENAR, 1981:67)

Mais à frente, podemos confirmar esse poder cada vez maior da imperatriz, coadjuvada pela sogra de Adriano, Matídia, a intendente de Trajano, que obedecia à imperatriz sem hesitações: “aquela mulher simples e terna era como cera nas mãos de Plotina” (YOURCENAR, 1981:78). Face a um homem senilizado e cada vez mais doente, caminhando a passos largos para o fim, Plotina ia-se aproximando do seu grande objetivo: fazer de Adriano um César: “O terno respeito que ele tinha pela imperatriz, a afeição rabugenta que testemunhava a sua sobrinha Matídia transformavam-se numa dependência senil dessas mulheres...” (YOURCENAR, 1981:69-78).

Em todo o caso, o respeito que Marguerite Yourcenar demonstra relativamente a Plotina, manifesta-se, também, no caso de outras mulheres. No entanto, sempre em nome individual. Quando se refere a “elas” no plural, já não demonstra a mesma benevolência. O seu discurso assume, então, considerações de carácter

misógino, como a própria autora reconhece na sua carta enviada a Helen Howe Allen, de Fevereiro de 1968, já anteriormente referida. Yourcenar admira, de certo modo, as mulheres, respeita-as, mas não suporta que se imiscuam em determinadas coisas que “não lhes são próprias”. Somente admite a fuga aos constrangimentos do género feminino a algumas, muito poucas, que se destacam das demais pela sua excelência, como é o caso da cantora negra Bessie Smith, quando, a respeito de *Fleuve Profond, Sombre Rivière*, é interrogada, num programa de televisão inglês, transmitido no canal dinamarquês tv2:

- What about Bessie Smith moved you so much?
- Her power! She’s... well, the woman! She has an incredible power! (tv2.dk, 1991)

Ainda no decurso da mesma entrevista, quando questionada sobre o facto de as suas grandes personagens serem todas homens, defende-se da seguinte forma:

- Virginia Woolf said that women had quite a different imagination, quite different perception of the world from men...
- I don’t think so. I don’t think so. I don’t think we can prove it. Some do and some don’t. And the same is true of men.
- You have an extraordinary power to find your way into the consciousness of men; your great characters are, in fact, all men.
- Well, it happened that most of the important characters in History have been men. The real influences of women... they are much more difficult to detect, to “découvre”⁵ ... a much more obscure channel. (tv2.dk, 1991)⁶

Marguerite considera que a imaginação e a percepção do real não dependem do género mas da sensibilidade de cada indivíduo. De igual modo, considera que o facto de as suas personagens principais serem todos homens, nada tem a ver com o facto de pertencerem a esse género, tendo, somente, a ver com o facto de a História não ter grandes personalidades femininas. Ter-se-á perguntado, alguma vez o porquê de tal se verificar?

Como se constata, Yourcenar descarta as características de género no que respeita à capacidade de um ser, no caso a sua pessoa, ter maior apetência para escrever de uma ou de outra forma. Deste modo, nega ter uma sensibilidade

⁵ Marguerite Yourcenar, apesar de estar a falar em inglês, pronuncia esta palavra em francês.

⁶ Transcrição nossa.

masculina ou feminina, diz-se apenas e só, ela mesma e que tal já é, de *per si*, algo bem difícil de carregar.

– Do you feel to be a woman writer in the way people...

– No! I don't feel to be a woman writer no more than I feel a French writer or a European writer, or... I just feel myself, simply. And that's all difficult enough to carry as a burden. (tv2.dk, 1991)

**3. AUTORA E OBRA: MARIA TERESA HORTA - DA PRODUÇÃO LITERÁRIA AO
VOLUNTARISMO EM FAVOR DAS CAUSAS DA MULHER, NA SOCIEDADE**

3.1 Maria Teresa Horta: O “*sentimento de si*” e do mundo

“A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades” diz Aristóteles. “Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”. E São Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem falhado, um ser “ocasional” (...) A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo. “A mulher, ser relativo...”, diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em Rapport d’Uriel: “O corpo do homem tem um sentido em si, abstraindo do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não evoca o macho... Pensa-se o homem sem a mulher. Não ela sem o homem.” (BEAUVOIR, 1975:12)

Maria Teresa Horta é uma poetisa, ficcionista e jornalista portuguesa desde sempre posicionada na vanguarda política e social, no que concerne, primordialmente, os direitos das mulheres.

Aprendeu a ler muito cedo, frequentando à biblioteca do seu pai na qual tinha acesso a uma plêiade de livros que lhe permitiram ir colmatando a sua avidez de conhecimento.

Começou com cinco anos, “iniciei-me na leitura pela escrita de uma mulher”. O livro “As Meninas Exemplares”, da Condessa de Ségur, “foi uma espécie de janela que me abriu novas perspetivas sobre o mundo. Em vez de aprender as regras da etiqueta social, aprendi a questionar o que via e lia. (HORTA, 2003)⁷

No entanto, essa biblioteca apenas tinha apenas livros escritos por homens. Nenhuma mulher lá tinha lugar. Mais tarde, depois muitas leituras “masculinas”, as que havia à sua disposição na biblioteca caseira, começa a ler livros emprestados por amigas que lhes traziam das bibliotecas dos seus pais. “Elas traziam os livros para ler às escondidas e eu levava os livros para os ler às escondidas.” (HORTA, 2003)⁸.

É por essa altura que, entre esses livros que lia emprestados e às escondidas, Maria Teresa Horta descobre Simone de Beauvoir. Tinha quinze anos.

E entre eles o que veio? “Le Deuxième Sexe” de Simone de Beauvoir, em francês. Ela traz-me aquilo e eu li em francês. E eu li aquilo com dicionário ao lado (...). Havia coisas que vinham ao meu encontro... E abriu-me o espaço. De repente, tudo aquilo que eu não sabia o que era, aquela insatisfação, aquela coisa estranha de achar que

⁷ Entrevista concedida à jornalista Ana Rodrigues, publicada no Jornal da Amadora, edição online.

⁸ idem

havia uma dissonância na sociedade, que havia qualquer coisa que não colava, porque as mulheres e os homens tinham vidas completamente diferentes; de repente, aquela mulher, aquela escritora, ainda por cima mulher escritora, vinha explicar-me, desde o princípio do mundo o que era aquilo. E vinha dizer-me que eu tinha razão.” (HORTA, 2003)⁹

Depois do *Le Deuxième Sexe*, Maria Teresa Horta decide que tudo quanto fizesse na sua vida “teria por base as mulheres e a luta pela igualdade de direitos”¹⁰.

Tornou-se militante feminista e ergueu, através da sua escrita, uma bandeira em prol dos direitos das mulheres. Revoltando-se contra uma legislação que negava às mulheres os direitos mais básicos de liberdade, uma legislação que lhes impunha a total submissão ao homem, fez da poesia e do jornalismo as suas armas.

Filha de um pai autoritário, casou a primeira vez para poder ser livre. Tal aconteceu à grande maioria das mulheres da sua época. No entanto, a muitas delas, essa pretensa liberdade transformou-se numa prisão ainda maior. Em favor dessa grande maioria subjugada e submissa, Maria Teresa Horta transforma-se em paladino, afrontando o poder instituído, demonstrando uma coragem imensa, quer intelectual, quer física.

Ainda antes do 25 de Abril de 1974, publica vários livros de poesia muito ousados para a época, quiçá, ainda ousados para os nossos dias. Neles, Maria Teresa Horta coloca o desejo sexual na boca da mulher; sublinhe-se que, em Portugal, na altura, existia censura prévia, polícia política e um fosso abissal entre os dois sexos.

Por causa destas publicações, mais concretamente depois da publicação do seu título *Minha Senhora de Mim*, em 1970, Maria Teresa Horta foi sovada por desconhecidos na rua, foi perseguida e teve de deixar de assinar os seus textos durante um largo período de tempo.

Em 1972, publica uma obra conjunta com outras duas Marias, Velho da Costa e Isabel Barreno: *Novas Cartas Portuguesas*. Mais uma vez, desafia o regime. Tal ousadia vale às três Marias um processo judicial, mais enxovalhos e perseguições, “Se não fosse o 25 de Abril de 1974, de certeza que íamos parar à

⁹ Entrevista concedida à jornalista Ana Rodrigues, publicada no Jornal da Amadora, edição online.

¹⁰ idem

prisão das Mónicas”¹¹, confessa a Ana Rodrigues, na sua entrevista ao Jornal da Amadora.

Maria Teresa Horta não se deixa intimidar e prossegue o caminho a que se propôs: o feminismo, a luta pelos direitos das mulheres.

Escreve sobre mulheres e para as mulheres. Dá uma voz à grande maioria, muda até então.

Pertenceu ao Partido Comunista Português mas termina com essa ligação, precisamente por discordar das orientações partido no que diz respeito à temática feminina. A sua escrita é a sua arma contra o regime vigente, “Não se podia alcançar o feminismo sem derrubar o fascismo que via as mulheres apenas como fadas do lar, esposas e mães”.¹²

Trabalha no jornal *A Capital* e dele sai para assumir o cargo de chefe de redação da Revista Mulheres, onde permanece por doze anos.

Ao longo de 12 anos, “as dificuldades foram muitas, mas fomos determinantes porque estávamos sempre ao lado das mulheres. Das que faziam abortos, das que eram espancadas e violadas pelos maridos, das atrizes ou das sindicalistas que lutavam pela divulgação dos direitos no mundo do trabalho”. (HORTA, 2003)

Esta revista que teve como diretora Maria Lamas, figura proeminente do feminismo português, grande intelectual, escritora e tradutora (entre outros autores, traduziu as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar), procurou ir além do que, normalmente, se considera uma revista feminina, esteve muito longe do “jornalismo cor-de-rosa”. Apesar de algumas concessões, inevitáveis, as jornalistas da redação da Mulheres inauguraram o jornalismo feminino em Portugal. Apesar de não ser exatamente o que Maria Teresa Horta pretendia, foram o possível na altura.

Não era o percurso feminista “que eu idealizava, mas era por ele que foi preciso lutar para mudar a mentalidade da sociedade. Não foi fácil, pois além de lutar contra o machismo que persiste entre os portugueses, foi preciso consciencializar as mulheres para a necessidade da mudança de cultura social”. Só depois de ele se ter começado a verificar, “é que se pôde iniciar o caminho pela diferença entre o homem e mulher. Esse sim, o verdadeiro feminismo”. (HORTA, 2003)

¹¹ ibidem

¹² Entrevista concedida à jornalista Ana Rodrigues, publicada no Jornal da Amadora, edição online.

A *Mulheres* acabou por sucumbir ao poder económico das publicações que Maria Teresa Horta apelida de “revistas capitalistas”¹³; apesar de ser uma revista com um grafismo pouco elaborado, primava pela qualidade dos seus artigos e pela informação de qualidade que os mesmos veiculavam. No entanto, não dispunha das mesmas armas que as outras revistas, “Foi muito complicado lutar contra um grafismo que jogava com as cores e a qualidade do papel, mas que ensinava as mulheres a ficarem bonitas para receberem os maridos ao fim do dia.”¹⁴

Acabada a revista, ingressa no *Diário de Lisboa* e nunca mais faz jornalismo feminino. Colabora em várias publicações, nomeadamente o *Diário de Notícias* e o *Jornal de Letras*, fazendo crítica literária e entrevistando diversas escritoras de destaque.

Recentemente e após treze anos de pesquisas, publica o romance histórico *As Luzes de Leonor*, sobre Leonor de Almeida, Marquesa de Alorna.

A feminista não é dissociável da poetisa. A poesia é uma parte essencial da sua militância social. Escreve da forma que escreve porque é mulher, porque é feminista. A sua escrita é uma escrita de mulher, uma escrita feminina. Uma escrita de poetisa. Ela é, como lhe disse, um dia, Natália Correia, poetisa e não poeta, “a Natália sempre me disse ‘Teresa tenha cuidado com isso porque na realidade nós somos mulheres, nós somos poetisas’ ”¹⁵. Maria Teresa Horta confessa, numa entrevista, que lhe chegam a dizer que ela escreve tão bem que parece um homem, “Quando eu digo poetisa e as pessoas dizem ‘não, poeta. Você é tão boa que parece um homem.’”¹⁶. Diz a poeta e ficcionista que responde não ter mudado de sexo quando escreve, justificando-se com António Damásio, neurocientista que afirma existirem partes do cérebro do homem e da mulher que diferem ao nível da sensibilidade. No decorrer da mesma entrevista, Maria Teresa Horta afirma: “Eu não digo que a mulher escreve melhor, eu digo que escreve diferente”. Esta afirmação, enquadra-se no âmbito do conceito de *écriture féminine*, surgido em França na década de 70 do século passado, através de entre outras, Hélène Cixous e Julia Kristeva.

¹³ idem

¹⁴ Entrevista concedida à jornalista Ana Rodrigues, publicada no Jornal da Amadora, edição online.

¹⁵ Entrevista concedida ao Portal da Literatura, publicação online.

¹⁶ idem

Teresa Horta é uma feminista assumida, sem dúvida, ávida do direito à diferença, a assumir-se como mulher, ser inteiro e livre, cujo lado pessoal, indubitavelmente, também é político.

Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido. (...) Escrever. Um ato que não só materializa a relação isenta de censura da mulher com a sua sexualidade, consigo mesma (...). Inscreve a respiração da mulher completa. (...) Ela escreve com tinta branca. (Cixous, 1975: 35-54) *apud* (Macedo, 2005:52)

Através da sua escrita, Maria Teresa Horta desnuda-se como mulher. Fala dos seus sentimentos, das suas percepções, de um mundo visto através de olhos femininos. Dá voz ao seu corpo. Assume-se transgredindo, violentamente, as regras de uma sociedade que, ontem como hoje, nega a muitas mulheres o direito à liberdade de expressão.

Segundo Kaplan, a mulher poeta assume uma condição de “dupla transgressão”, por um lado infringindo a norma do silêncio cultural, e, simultaneamente, ousando buscar expressão própria na poesia, “a linguagem mais enfaticamente negada às mulheres, a forma mais concentrada de linguagem simbólica” (MACEDO, 2005:53)

Através da sua poesia, Maria Teresa Horta insere-se no conceito de *jouissance* expresso por Julia Kristeva, conceito de “autoerotismo, pré-fálico, centrado no corpo da mãe”¹⁷ (MACEDO, 2005:109), conceito fundamental para a compreensão da *écriture féminine*.

É ainda no contexto desta teórica francesa que podemos compreender a força e o significado das palavras de Horta que utiliza a sua produção literária como meio de transgressão e rutura.

Kristeva (1974b) salienta ainda a situação da mulher enquanto “estrangeira” em relação ao poder simbólico; é nesta qualidade de alienada ou desapossada da linguagem e do poder que a mulher poderá desempenhar um papel fundamental no social, assumindo, transgressivamente, a sua “negatividade” e a sua qualidade de profetisa do devir. (MACEDO, 2005:109)

A escritora portuguesa, através da sua obra e do seu posicionamento de combate social e político insere-se, de igual modo, no seguimento do pensamento de Hélène Cixous e Luce Irigaray, citadas no Dicionário da Crítica Feminista.

Hélène Cixous (1975) e Luce Irigaray (1977) demonstram que as mulheres foram proibidas de expressar a sua sexualidade, sendo a sua representação limitada à margem dicotómica de virgem/prostituta, esposa/mãe. Irigaray formula o conceito de

¹⁷ Dicionário da Crítica Feminista, (MACEDO, 2005:109)

uma fruição feminina múltipla e difusa, simbolizada pelos órgãos sexuais femininos presentes em todo o corpo da mulher, ao invés do homem, cuja sexualidade se concentra no falo e se expressa através da linguagem dominante masculina. (MACEDO, 2005:109)

É esta proibição de expressão da sexualidade, são estas barreiras dicotômicas que Teresa Horta procura derrubar nos seus poemas e na sua ficção.

No seu livro de poesia *Educação Sentimental*, de 1975, se atentarmos aos nomes dos diversos poemas, verificamos que estamos perante a expressão de uma luta firme e violenta, desafiadora da moral vigente: *O corpo; A boca – os lábios; A língua; Os cabelos; A nuca; As axilas...* E mais à frente, *Os seios; As nádegas; As ancas; O púbis; O clítoris; A boca do corpo; A vagina; Masturbação I e II; Modo de amar de I a XV; Gozo de I a XII.*

Significativamente, na página seguinte à dedicatória, na primeira edição, a autora apresenta várias citações de Simone de Beauvoir, o que vem ao encontro de todas as suas afirmações segundo as quais a escritora e filósofa francesa foi a fonte e ponto de partida para a sua forma de escrever e posicionamento político feminista. De entre elas, destacamos as seguintes:

“A opressão da mulher é um facto ao qual a sociedade está de tal maneira habituada, que mesmo aqueles que a condenam, por junto, em nome de princípios democráticos abstratos, tomam como menores, como não tendo importância muitos aspetos desta opressão(...)”

“A sociedade entrega à mulher um papel diferente do homem: mas é o papel de uma personagem secundária e encoraja-se no amor e senhor a ideia da sua superioridade. É contra esta desigualdade que a feminista se insurge. (...)”

Cremos encontrar nestas palavras o motivo da sua desvinculação do Partido Comunista pela secundarização que o PCP atribuía às suas militantes.

No final da mesma obra, Teresa Horta apresenta diversas citações de outras tantas autoras feministas: Kate Millet, Anne Koedt, Christiane Rochefort e Shulamit Firestone, para além de textos retirados de coletâneas feministas. Todos eles se referem aos estereótipos e mitos masculinos sobre a sexualidade e o corpo da mulher. Servem, assim, de epílogo a um livro de poesia em que a voz do sujeito poético é uma voz de fêmea que ousa dizer-se enquanto frui o ato sexual, de forma explícita e pretende, como o título o indica, “educar sentimentalmente” as outras mulheres, suas irmãs.

Maria Teresa Horta tem uma obra literária e jornalística de mais de cinquenta e dois anos, sempre ao serviço da causa das mulheres. Toda a sua produção é coerente e unívoca no seu objetivo, sendo múltipla e híbrida na sua expressão. Rompe com os cânones sociais e, ao fazê-lo, rompe com os cânones literários: a sua voz de poetisa e ficcionista não se separam nunca, a poesia marca presença em todas as suas obras, mesmo nas de ficção, tornando os seus textos múltiplos e variegados, mantidos unos pela ideologia que neles impera.

No entanto, e ao contrário do que se seria espectável, apesar da militância da sua escrita, Maria Teresa Horta não se revê no estereótipo da “feminista militante”. Em várias entrevistas diz-se o contrário da imagem que o comum dos cidadãos tem da mulher feminista, “todos os dias passo a ferro, cozinho. As minhas amigas pedem-me para fazer feijoada, que é magnífica” (HORTA, 2011)¹⁸.

Maria Teresa Horta consegue, na sua vida, fazer a simbiose quase impossível, entre uma vida de mulher, na aceção mais convencional do termo, e uma vida de jornalista, poetisa, ficcionista e lutadora pelos direitos das mulheres. Os seus textos são, eles também, uma simbiose de diferentes estilos, comumente separados: prosa, poesia, epístola, todos eles entretecidos por uma teia de Ariadne que os torna unos na sua diferença.

¹⁸ Entrevista concedida ao jornalista Mário Ramos Silva, publicada no jornal *lonline*.

3.2 O estilo literário de Maria Teresa Horta: hibridismo literário

“(…) Porque em todas as entrevistas feitas, **nada, mas nada**¹⁹, nos disse do facto (pelos vistos sem qualquer importância...) de ela ser mulher, a primeira a conseguir passar a fronteira machista da Academia francesa. Uma mulher que escolheu viver só, que escolheu não ter filhos, para segundo ela própria “poder vir a escrever a obra que desejava”...” (HORTA, 1981)²⁰

Os textos de Maria Teresa Horta, jornalista de profissão e ativista da causa dos direitos das mulheres, jorram como ondas de mar revolto, sem que a escritora, aparentemente, lhes queira pôr freio, como não o quis colocado na sua vida.

Tal afirmação é válida, entre outros, para os artigos que publicou na revista *Mulheres*, os quais dedicava, primordialmente, a mulheres que a nossa autora considerava ímpares e a temas que se inseriam numa revista assumidamente feminista, como também é válida para a panóplia de artigos, entrevistas, crítica literária e cinematográfica que foi produzindo ao longo dos anos.

Como poderemos verificar neste excerto retirado do artigo *“Eu te Amo” um filme de desamor e machismo*, publicado na Revista *Mulheres*, em 1981, a sua escrita é fluida, rápida, entrecortada, assemelhando-se as palavras, a pinceladas rápidas, dando a escritora muito mais preponderância ao conteúdo do que à forma ou à pureza do estilo. Podemos dizer que estamos perante uma escrita de urgência, produto de uma escritora e jornalista que pretendia divulgar a causa do feminismo e os direitos tão e tantas vezes violados das mulheres.

Não interessa aqui se “Eu Te Amo” é ou não um filme falhado, mal construído)... Se é ou não um filme pornográfico (realmente não é um filme pornográfico)... Se é ou não uma história de amor (realmente não é uma história de amor)... Interessa-nos, sim, qual o papel da mulher neste filme. Qual o seu uso. A sua utilização. (HORTA, 1981)

Vivem-se os anos pós ditadura e Maria Teresa pode, enfim, livre do lápis azul, escrever, escrever, lutar pelos direitos das mulheres o mais possível, sem repouso.

Mais do que pureza de estilo, burilados e revisões sucessivas, interessa chegar ao maior número de mulheres possível e, infelizmente, um enormíssimo número de mulheres portuguesas mal sabe ler...

¹⁹ Sublinhado da autora

²⁰ Excerto de artigo de Maria Teresa Horta publicado na Revista *Mulheres*, nº 37, maio de 1981

Num artigo publicado na mesma revista, também em 1981, artigo sobre “Outside” de Marguerite Duras, através de frases curtíssimas e parágrafos quase minúsculos, Horta cita Roland Barthes: “Chamo discurso do poder a todo o discurso que engendra culpa, e por conseguinte a culpabilidade daquele que ouve”.

E acrescenta:

E são as mulheres, que como ninguém têm vindo a sofrer essa habilidosa ou dura forma de culpabilização, que mais se recusam hoje a aceitá-la.

As mulheres durante tantos anos ensinadas a ser passivas, obedientes, portanto prontas a aceitar como ninguém o discurso do poder, são agora as primeiras a recusá-lo.

Nos seus artigos, nomeadamente, dissertou sobre novelas, filmes, cantoras, casamentos reais, espetáculos teatrais e, também, fez crítica literária, literatura no feminino. Sempre, ou quase sempre, sobre mulheres.

Não deixa de ser surpreendente que uma Marguerite Yourcenar surja, nos seus artigos, entre outras autoras revolucionárias, ao lado de uma Susan Sontag ... e como Marguerite está longe de ser uma revolucionária!

Para além desta produção, entrevistou mulheres de vulto, a nível nacional e internacional, como, por exemplo, Nélide Piñon, Isabel Allende, Virginie Despentes, Rosa Montero, Donna Leon, entre outras escritoras e cineastas.

Maria Teresa Horta usa, em muitos dos seus escritos os órgãos sexuais femininos como forma de adjectivar positivamente certas obras e autoras que admira. Tal é o caso no seu artigo sobre “A Casa do Incesto” da francesa Anaïs Nin.

A Casa do Incesto é talvez um dos mais belos livros de Anaïs Nin. E um dos mais implacáveis, também.

Um dos mais femininos, no sentido uterino do termo. Menstrual.

Chega, inclusive, a usar repetidas vezes a exclamação para veicular a sua adoração pela obra da escritora francesa: “Maravilhosa! Espantosa Anaïs Nin”; “Genial Anaïs Nin!”

Maria Teresa Horta gosta da exclamação, gosta das palavras tabu, gosta de termos duros, gosta da vertigem e do exagero. Quer dizer tudo sem perder tempo com pormenores, talvez por isso, quanto a nós, a sua escrita jornalística seja um pouco repetitiva no que diz respeito à estrutura dos textos.

A Floriano Martins, do Jornal de Poesia, de Fortaleza, Ceará, num texto que fará

parte do prefácio do livro *Palavras Secretas*, publicado em São Paulo, 2007, a propósito de *As Novas Cartas Portuguesas*, diz:

FM - Mas, a qual necessidade atendeu então?

MTH - A de trabalhar a escrita (literatura-beleza), enquanto forma de resistência (também no plano estético e da descoberta formal literária). Dando a ver o que de monstruoso se encontrava escondido sob a ideia da propaganda fascista, da sociedade portuguesa pobrezinha-mas-honesta (tipo uma casa portuguesa fica bem, pão e vinho sobre a mesa...). E, sobretudo, conseguir dar a ver aquilo que o “destino” sombrio das mulheres portuguesas ocultava de discriminação, violência e crueldade. (...)

Na minha escrita a poesia e a ficção entrelaçam-se, entrançam-se, interagem; ou seja; cada uma delas vai colher a experiência da outra. Não faço o género do poeta que quando escreve prosa, esconde, rejeita mesmo, o seu lado poético.²¹

Pelas suas próprias palavras, Maria Teresa Horta define o seu estilo literário: um estilo híbrido, feito de uma mistura de prosa e poesia, ousando um neologismo, uma *proesia*. A feminista que ousou bater-se contra tudo e contra todos, a mulher que nunca calou o que quis dizer, não se vergou perante estilos nem ditames de escolas literárias: a escritora tem uma missão e tem de a cumprir sem grilhetas ou purismos.

À *proesia* junta a epístola, género confessional por excelência que cultivará a quatro mãos em *As Novas Cartas Portuguesas* e retomará, a solo, em *As Luzes de Leonor*.

Este hibridismo, vanguardista como é, inventa e rasga horizontes, foge a conceitos e a preconceitos. Se a sua obra é híbrida, que o seja. Melhor ainda. Mais solta para poder escrever livremente, sem peias o que dela jorra.

Segundo Miguel Real, no artigo publicado na revista *Visão Online* e consultado a 09-03-2012, Maria Teresa Horta é uma escritora que não necessita de apresentação, que se “institui (...), na historiografia da literatura portuguesa recente, como a mais eminente representante da [escrita feminina e no feminino] tanto na poesia como no romance.”

E mais acrescenta:

Precursora da consciencialização social da existência de um olhar feminino, militante da dignificação da mulher na sociedade, a obra de Maria teresa horta afirma-se como

²¹Artigo consultado online, a 27/10/2011, intitulado *O corpo aceso da poesia de Maria Teresa Horta*.

parte integrante do património cultural português no que se refere à longuíssima luta de independência da mulher no seio das instituições sociais nacionais desde o momento auroral das sufragistas republicanas até á catual conquista de lugares proeminentes em todos os sectores da sociedade.

Com o tempo, a premência da mensagem não diminuirá. O tempo, como diria Yourcenar, “esse grande escultor” vai trazer-lhe a obra da sua vida, *As Luzes de Leonor*. Dezasseis longos anos, de pesquisa e muitas viagens pelo mundo de uma mulher *avant la lettre* que, “por acaso”, foi sua avó.

4. O ROMANCE HISTÓRICO EM MARGUERITE YOURCENAR E MARIA TERESA HORTA

4.1. Perspetivas sobre o Romance Histórico: do Romance Histórico à “autoficção histórica”.

O romance histórico, segundo Maria de Fátima Marinho, citando Michel Vanoosthuyse, é um género híbrido pois mistura a *verdade* histórica com a ficção própria do romance.²²

Perguntamo-nos, então, até que ponto irá a linha que separa a *verdade* da ficção, de que modo as figuras, retratadas num romance histórico, são fiéis aos seres que *foram*, na realidade, ou serão retratos refletidos, autoficções, dos próprios autores que se reveem naqueles que escolheram narrar.

O misto de realidade e ficção que é apanágio do romance histórico, aliado à liberdade criativa, por muito que o autor procure ser fiel à época, permite que o leitor mais atento reconheça no herói ou heroína retratados, traços mais ou menos definidos do escritor que lhes deu vida, “o autor de romances históricos deverá assumir essa fundamental ambiguidade, visando, através da representação de factos objetivos, a respetiva transcendência, ou então, estabelecendo uma relação metafórica com modelos arquetípicos” considera Maria de Fátima Marinho.

O romance histórico teve a sua era dourada durante o Romantismo, principalmente a partir de Walter Scott. Com este autor, adquiriu uma faceta didática, pretendendo dar a conhecer ao povo em geral os “grandes” homens e factos da História que construíram as nações. Em Portugal, tivemos Herculano como expoente máximo e, como não referir neste estudo, João de Barros que, embora não tendo escrito nenhuma obra literária que se possa classificar como romance histórico, se dedicou a “contar às crianças” e lembrar ao “povo” epopeias como *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, *A Eneida*, de Virgílio e a *Odisseia* de Homero. “A ideia de que um bom romance histórico ensinava mais que um livro de História preside a grande parte do nosso século XIX e princípio do XX,

²² Referimo-nos à obra *O Romance Histórico em Portugal*, a mais completa e bem informada reflexão sobre o romance histórico publicada em Portugal recentemente.

chegando Herculano a afirmar que Walter Scott ou Alfred de Vigny ensinam mais que os historiadores”²³.

No entanto, e ainda segundo Maria de Fátima Marinho, este didatismo será abandonado, posteriormente.

A mesma autora considera que o rigor colocado pelo autor de romances históricos nos ambientes onde situa a sua trama é condição *sine qua non* para que uma determinada obra possa ser considerada, ou não, um romance histórico. Repare-se que a autora refere o rigor no tratamento dos ambientes e não tanto no das personagens.

A interligação diegese e História salda-se, frequentemente, pela inclusão de dados rigorosamente históricos no meio da intriga. Se Walter Scott usa e abusa da referência ao ambiente histórico em que as suas personagens se movimentam, outro tanto poderemos dizer de Victor Hugo (*Notre Dame de Paris*, *Quatrevingt-treize*) ou de Alessandro Manzoni (*I Promessi Sposi*). No caso português, basta assinalar nomes como os de Herculano ou Arnaldo Gama (MARINHO, 1999:15)

E acrescenta, ainda a respeito do rigor da descrição de ambientes históricos como fator de inserção, ou não, de uma determinada obra literária no “clube” dos romances históricos

Esta característica poder-se-á até considerar indispensável para a existência de romance histórico, uma vez que permanece para além das produções tradicionais do género. José Saramago em *O Memorial do Convento*, a par da heterodoxa reconstrução da época de D. João V, alonga-se em descrições pormenorizadas de costumes e de episódios perfeitamente verificáveis em qualquer tratado de História (MARINHO, 1999:20)

O romance *Obra ao Negro*, de Marguerite Yourcenar, permite a Maria de Fátima Marinho estabelecer a diferença entre o romance histórico, propriamente dito e o chamado “romance de época”. Na primeira, as personagens retratadas são entidades históricas que, efetivamente, existiram. Na segunda, as personagens são inteiramente ficcionais, sendo históricos os ambientes em que se movimentam.

A utilização ou não de personagens referenciais no primeiro plano acarreta modificações substanciais na conceção da narrativa (...). Marguerite Yourcenar, em nota ao romance *L'Oeuvre au Noir*, estabelece com muita clareza a diferença existente ao mostrar que, se para a construção de uma personagem histórica o autor

²³ idem

tem de estudar os documentos existentes sobre o seu herói, ao criar uma personagem fictícia terá de se debruçar sobre os factos e as datas da vida passada. (MARINHO, 1999:21)

Procurando sistematizar melhor o que pode ser, ou não, considerado um romance histórico, Joseph Turner, referido por Maria de Fátima Marinho, distingue entre “*documented historical novels*, *disguised historical novels* e *invented historical novels*”.

Na nossa opinião, e no que diz respeito às autoras que decidimos estudar nesta dissertação, estes conceitos encontram-se esbatidos já que, embora em *Memórias de Adriano* e *As Luzes de Leonor* as figuras históricas tenham existido na realidade, as personagens são um misto dos três conceitos definidos por Turner: onde começam e acabam Adriano e Marguerite e onde começam e acabam Leonor e Maria Teresa?

A relação da História com a realidade do passado, por um lado, e com a literatura, por outro, acarreta inevitavelmente problemas de imitação e de criação, podendo-se afirmar, num primeiro momento, que as principais formas da narrativa fictícia se baseiam num contacto mimético. (...) Como lembra Robert Scholes, toda a escrita é construção. Não há *mimesis*, só *poesis*.”Devemos inventar tudo porque a realidade é uma coisa que não existe”, exclama uma personagem de O Cavalo a Tinta-da-China, de Batista Bastos (MARINHO, 1999:30)

Procurando fazer um ponto da situação relativamente às características do romance histórico, e na senda da obra de Maria de Fátima Marinho que lhe serviu, obviamente, de importante fonte, Rogério Miguel Puga afirma que:

o romance histórico não exige ou sugere uma análise a partir exclusivamente da realidade histórica que a ficção toma como referente extratextual, mas sim um estudo da forma como os elementos históricos, enquanto estratégias narrativas, se encontram ao serviço da construção da própria narrativa. A importância e comprovação da (não) fidelidade total dos referentes históricos não retira qualquer valor à obra, pois o seu estudo tem como objetivo caracterizar o espaço e o tempo representados, bem como a função da “história como matéria de ficção” (Iser, 1974:81, tradução nossa), podendo a primeira ser utilizada livremente pelo romancista sem as preocupações científicas do historiador (PUGA, 2006:56)

Neste momento, ousamos o neologismo tratado por Vincent Colonna em *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires* – “autoficção” - a ele acrescentando um adjetivo – “histórico”.

La poétique moderne a désigné par le terme *metalepse* (Gérard Genette) cette transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l'activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité. (COLONNA, 2004:127)

Eis-nos a arriscar o conceito de autoficção histórica: o autor que, qual Jano, é uno e é duplo, constrói-se a partir de uma amalgama de si mesmo e da personagem que o visita desde os confins dos tempos e das imaginações.

A tua mão vem de novo aflorar o cimo do meu ombro.

A tua mão sem peso.

Invisível.

A tua mão sem textura, mas com um ligeiro odor a rosa púrpura ou a gardénia imprecisa. Submetidas ao perfume almiscarado da tua pele macia.

A tua mão impossível, a roçar-me de leve o pulso,

(...)

Porque eu não faço a tua biografia: tento recriar-te minha avó, inventando-te do grão da luz ao bago da romã.

Tão perto,

Apesar dos séculos que nos separam. (HORTA, 2011:1054)

Um pé na erudição, outro na magia, ou, mais exatamente e sem metáfora, nesta magia simpática que consiste em nos transportarmos em pensamento ao interior de alguém. (YOURCENAR, 1981:256)

4.2 *Mémoires d'Hadrien* e *As Luzes de Leonor*: a ficção histórica e a autoficção entrelaçadas.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridade minuciosa e imponerlo a la realidad. Esse proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su próprio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. (BORGES, s/ data:1)

Marguerite Yourcenar e Maria Teresa Horta vislumbram-se através das palavras dos dois personagens históricos que ficionam. Através de narrativas na primeira pessoa, falam pela boca dos seus heróis, na sombra das suas reflexões, nos diferentes episódios por eles vividos, na construção de duas vidas.

Como barro utilizam as suas próprias vivências e as suas próprias almas para que, parafraseando Jorge Luis Borges, sonhem um homem e uma mulher com uma minúcia e uma verosimilhança tais que a ficção passe a realidade.

Assim, como ambas as escritoras, os dois heróis ficcionados, um homem e uma mulher, são andarilhos inveterados, sumamente inteligentes e obstinados na prossecução dos seus destinos de vida.

Adriano, conhecemo-lo no fim da vida através de uma epístola, na qual começa por se dar a conhecer ao seu sobrinho Marco e acaba por empreender uma viagem ao encontro de si mesmo.

Assim como o viajante que navega entre as ilhas do Arquipélago vê despontar, ao entardecer, uma espécie de névoa luminosa e descobre pouco a pouco a linha da costa, eu começo a avistar o perfil da minha morte.

(...) Pouco a pouco, esta carta começada para te informar dos progressos do meu mal tornou-se o desenfado de um homem que já não tem a energia necessária para se dedicar aos negócios do Estado, a meditação escrita de um doente que dá audiência às suas recordações. Proponho-me agora alguma coisa mais: fiz o projeto de te contar a minha vida.

(...) Conto com este exame dos factos para me definir, talvez julgar-me, ou pelo menos para me conhecer melhor antes de morrer. (YOURCENAR, 1981:10-23)

A Leonor, descobrimo-la através das suas palavras, no início do romance, ao jeito de memória, entrecortada pelas palavras de outros. A Marquesa apresenta-se através de um carrossel de *Poemas*, *Raízes*, *Memórias*, *Diários*, *Cadernos*,

Monólogos e Ladainhas. Mais uma vez, Maria Teresa Horta recorre ao hibridismo textual já iniciado, a quatro mãos com as outras Marias, em *Novas Cartas Portuguesas*.

Nunca sei o que em mim é memória ou recriação (..) Quantas vezes senti estar a fazer a travessia de um infundável deserto por demais hostil? E apesar de tudo teimei em atravessá-lo, na obstinação de descobrir um oásis onde pudesse encontrar água para a minha sede, sombra para o meu impiedoso sol, suavidade para retemperar a minha intranquilidade e desassossego. (...) Será que a minha vida poderia ter sido diversa?" (HORTA, 2011:21-22)

Estas memórias ficcionadas, inevitavelmente, surgem da impossibilidade de expressão das emoções, dos sentimentos mais íntimos, das reflexões mais escondidas, das intimidades dos corpos nunca reveladas. Por mais documentada que esteja, ou possa estar, a vida do imperador e da aristocrata portuguesa, esse acervo nunca seria suficiente para recriar cada momento, cada dor, cada pensamento. O que cada um de nós é, inevitavelmente, permanece desconhecido dos outros. Por muito que um ser humano se dê a conhecer, o âmago do seu *inner self*²⁴ jamais se desnuda, quantas vezes, face a face.

Tomar uma vida conhecida, acabada, fixada (tanto quanto é possível sê-lo) pela História, de forma a abranger num só olhar toda a curva; mais ainda, escolher o momento em que o homem que viveu essa existência a avalia, a examina e chega a ser por um instante capaz de a julgar. Fazer de maneira que ele se encontre perante a sua própria vida na mesma posição que nós. (YOURCENAR, 1981:250)

Face ao exposto, as autoras mesclam-se, indubitavelmente, com as suas personagens, autoficcionalando-se, sob o pretexto de preencherem os espaços vazios das vidas das personagens que se *autobiografam*, ficticiamente, segundo Maria de Fátima Marinho.

O género da autobiografia fictícia é, pois, um caso específico no seio do romance histórico, uma vez que o facto de a narração ser assumida pela própria personagem cuja biografia se quer relatar tem implicações várias... (MARINHO, 1999:217)

Como não rever, assim, a frugalidade de Yourcenar “No que me respeita, sou vegetariana a noventa e cinco por cento.”²⁵ nas palavras de Adriano:

Comer um fruto é fazer entrar em si próprio um belo objeto vivo, estranho, alimentado e favorecido como nós pela terra; é consumir um sacrifício em que nos preferimos às coisas.

Nunca trinqueei o pão das casernas sem ficar maravilhado por a digestão daquela massa

²⁴ Optámos pela expressão inglesa por a considerarmos a mais expressiva e breve para descrever as profundezas da intimidade do ser humano.

²⁵ (GALEY, 2011:249)

pesada e grosseira poder transformá-la em sangue, em calor, talvez em coragem.
(YOURCENAR, 1981:13)

Como não perceber a comunhão de Leonor e Maria Teresa, evidente através das palavras de ambas. Como não encontrar a mesma apetência pelas flores, pelos odores, pelo prazer carnal?

Atentemos num poema de Maria Teresa Horta intitulado *As Pernas*:

As pernas
as pérulas
os caminhos
que do corpo
que do corpo desaguam
Gladiolos postos
no seu cimo
modelados na pele das pessoas
As pernas
as pérulas
os rios
Que no sangue perturbam
os gerânios
e nas coxas alastram o seu estio
dobrando os nervos na curva dos joelhos (HORTA, 2009:421)

Cremos ser fácil estabelecer uma analogia com este fragmento da noite de núpcias da Marquesa de Alorna, retirado de *As Luzes de Leonor*.

Tombadas do véu de noiva ou do vestido enrodilhado e largado à pressa na véspera à noite
no chão do quarto,
as gardénias brancas
fenecem com vagares de inocência perdida. (HORTA, 2011:242)

Atevemo-nos a uma nova comparação entre Adriano e Yourcenar que lhe deu voz. Nova confluência de opiniões, nova confluência de posicionamentos: “Não tenho filhos e não o lamento” (YOURCENAR, 1981:211).

A mesma linha de pensamento adivinha-se no sublinhado que Marguerite fez a uma frase de Natalie Barney, sua amiga de longa data, pertencente a uma pequena coleção de aforismos intitulada *Éparpillements*, editada em 1910 e citada

em nota de rodapé pela sua biógrafa Josyane Savigneau²⁶: “A vida mais bela é a que uma pessoa passa a criar-se a si própria e não a procriar.”

“Quantos *eus* sou eu?”²⁷ repetia frei Pantaleão de Aveiro. Quem é quem na autobiografia fictícia, nesta reinvenção de um sonho sonhado pelo romancista, amálgama de si mesmo e de um ser que, algures *in illo tempore*, deixou o suficiente de si para ser lembrado?

En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concêntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieran su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combiustión. Com alivio, com humillación, com terror, comprendió que él también era una aparência, que outro estaba soñandolo. (BORGES, s/ data:4)

²⁶ (SAVIGNEAU, 1992:282)

²⁷ (BRANCO, A casa do Pó, p.168) *apud* (MARINHO,1999:218)

5. CONCLUSÃO

A Literatura Comparada como disciplina de investigação universitária não se baseia na *comparação*. Ou antes, não se baseia *apenas* na comparação. De facto, trata-se sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente de *relacionar*. Relacionar o quê? Duas ou mais literaturas, dois ou mais fenómenos culturais; ou, restritamente, dois autores, dois textos, duas culturas de que dependem esses autores e esses textos.(...) Na verdade, o investigador nunca deverá esquecer-se de que a literatura não é apenas o que se escreve, é também o que se pensa e o que se vive. (MACHADO, 2001:11-12)

Ao longo deste estudo, pretendemos correlacionar as vivências de duas escritoras, Marguerite Yourcenar e Maria Teresa Horta e de que forma essas mesmas vivências as levaram pelos caminhos que lhes permitiram construir os protagonistas dos romances históricos *Memórias de Adriano* e de *As Luzes de Leonor*. Como Álvaro Manuel Machado afirma no excerto supracitado, a literatura não existe sem a realidade que construiu o escritor, sem a sua própria personalidade, sem a sociedade que o viu crescer e lhe deu forma.

Em cada uma das personagens pudemos observar, ficcionada, a imagem do seu criador, como se um jogo de espelhos se tratasse. Pudemos, de igual modo, verificar que quer as obras literárias em si, quer os seus protagonistas, quer ainda as suas autoras, foram, como não poderia deixar de ser, influenciadas pelas sociedades e épocas que as viram nascer. Outro fator de não somenos importância é o da idade em que ambas se abalançaram, a tarefa tão complexa quanto a da reconstrução de seres ímpares.

No caso de Yourcenar, passou-se quase uma vida até que a autora, depois de inúmeras peripécias pessoais e deambulações, umas voluntárias e outras forçadas, redescobriu a mala do tesouro que, mais tarde, veio a ser *Adriano*. Nessa mala, esquecida anos antes, uma frase: “Começo a avistar o perfil da minha morte”²⁸.

Apesar de tudo, era demasiado nova. Há livros a que só devemos abalançar-nos depois dos quarenta anos. Antes dessa idade corre-se o risco de desconhecer a existência das grandes fronteiras naturais que separam, de pessoa para pessoa, de século para século, a infinita variedade dos seres...(YOURCENAR, 1981:251)

Maria Teresa Horta, por seu lado, também tomou o seu tempo. Mais de uma década, treze anos mais precisamente, para escrever a sua *Leonor*. Também já o fez na maturidade, depois de toda uma vida como jornalista, poetisa e de

²⁸ (YOURCENAR, 1981:249)

romances de menor golpe de “asa”, parafraseando expressões gratas à escritora.

Ao longo dos 13 anos e meio da investigação e da escrita de *As Luzes de Leonor*, a nossa convivência constante foi empolgante, desafiadora e por vezes até perigosa porque fusional: eu procurava-a, perseguia-a, ia no seu encalço, lia os seus poemas, as suas cartas, os seus diários e cadernos. Escutava as suas vozes. Ia em busca das suas fundações e raízes que, afinal, são igualmente as minhas. E se algumas vezes, diante de atitudes, decisões e afirmações suas, me zanguei com ela, acabava sempre por entendê-la ao colocá-la no contexto da época em que viveu. Hoje penso que Leonor de Almeida foi, na realidade, uma mulher muito “subversiva” como diz. Por isso continuamos a vê-la como uma tempestade de luz. Certamente nunca conseguirei tanto.²⁹

As diferenças de estilo entre as duas autoras são grandes. Yourcenar uma purista, uma clássica, uma elitista. No seu romance, burilado ao pormenor como o faria um mestre ourives de filigrana, tem um narrador na primeira pessoa, desde o início ao fim da obra, sendo ele que se conta, sendo só através dele que conhecemos todos quantos o rodearam. Marguerite escrevia e quando “madame” trabalhava, Grace Frick, sua companheira, zelava para que nada a perturbasse. O frio de Bruxelas e a neve de Mount Desert. Ainda assim, a Grécia amada, mas na pureza helénica da sua herança clássica.

Pelo contrário, Maria Teresa Horta, mãe de família, permanentemente rodeada de pessoas que solicitavam a sua atenção, habituada ao bulício das redações dos jornais, atém-se menos ao pormenor, faz da diversidade de registos a unidade da sua obra que chega a parecer “descosida”, parafraseando Maria Marta Simosas na sua tese de mestrado sobre a Maria Teresa Horta³⁰.

Ao invés de um só narrador, ao longo de *Leonor*, utiliza vários que surgem ciclicamente, seguindo a estrutura do seu romance, dando a sensação de ondas que batem na areia e voltam atrás para, em seguida, baterem na areia, novamente. “Para mim, escrever é voo e sobressalto, incêndio e desmesura”³¹. A desmesura mediterrânica...

Uma é contida na expressão das emoções do seu protagonista, a outra dá a conhecer de forma quase impúdica as intimidades da sua heroína. O frio do norte e o calor meridional. A dicotomia civilizacional de duas Europas, uma a norte e

²⁹ Artigo consultado online, a 27-03-2012, intitulado *A luz incandescente de Maria Teresa Horta*.

³⁰ SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas, *A Fluida Arte da Descosura*, FLUP, 2007

³¹ idem

outra a sul, permanentemente diferentes, que assim se refletem na escrita das duas autoras.

Assim sendo, a comparação de Marguerite Yourcenar e de Maria Teresa Horta não se esgotou nas suas obras, indo mais além. Para que as fosse possível comparar, estabelecendo paralelismos e dicotomias, foi tido em conta o fator civilizacional, sem o qual ambas nos surgiriam desenraizadas, quiçá mesmo incompreensíveis. Como nos diz Álvaro Manuel Machado

(...) se quisermos definir a maior singularidade do ponto de vista comparativista, identifiquemo-la com cada linha de divisão (de fronteira?) entre duas culturas, com cada homem que estabelece, na descoberta do Outro, um diálogo com esse Outro e com ele próprio, criando assim momentos em que a consciência de si próprio tenta conciliar encontro e diferença – afinal, as duas palavras-chave da Literatura Comparada (MACHADO, 2001:158)

Ao longo do nosso estudo, debruçámo-nos sobre a escritora francesa, a sua vida, o seu nomadismo inveterado, primeiro com o pai, depois só ou com amigos, a atração pelo helenismo, o alheamento verdadeiro ou fabricado de temas considerados inevitáveis mas que lhe eram quase estranhos (o feminismo, a militância política) e a obra que criou, de modo a compreendermos bem a pessoa que era e que nos trouxe Adriano e Zenão, entre outras personagens que muito ajudaram a compreender a Yourcenar, ou a sua reinvenção.

O mesmo procedimento foi tido com Maria Teresa Horta. A forma como viveu, como cresceu, as lutas que travou, as dificuldades pelas quais passou, a ditadura, o machismo marialva, a militância política, a luta antifascista, o jornalismo, a multifacetada vida de uma escritora, poetisa e jornalista que escrevia “enquanto mudava as fraldas ao filho”³².

Após a procura individual, procurámo-las em conjunto. Analisamos, através das duas obras referência desta dissertação, dos textos críticos e das diferentes entrevistas que ambas deram, o quanto delas existia em cada um dos seus heróis. Até que ponto ambas se ficcionaram, ou melhor, se autoficcionaram através dos seus heróis.

Quando cada um de nós se olha ao espelho, vê-se estranho e, se fechar os olhos, constrói-se mais a seu grado. Os escritores fazem-no através das suas

³² Artigo consultado online, a 27-10-2011, intitulado *Escrevia poesia enquanto mudava as fraldas ao meu filho*.

personagens. Escondem-se, mostrando-se e mostram-se, escondendo-se. Deste jogo de espelhos cruzados, nascem as obras que nos dão asas para voar bem além das vidas que, sem elas, seriam de um sombrio insustentável.

Mas o que é a poesia senão asa? Senão ir até à impossibilidade de si mesma?

Porque não existe medida para o resplendor e para o êxtase.

Coração escarlate no desconcerto do peito. (HORTA, 2011:1047)

6. BIBLIOGRAFIA

6.1 Bibliografia Ativa

HORTA, Maria Teresa, *As Luzes de Leonor*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2011.

HORTA, Maria Teresa, *Educação Sentimental*, s.l., Editorial “A Comuna”, 1975.

HORTA, Maria Teresa, *Poesia Reunida*, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2009.

YOURCENAR, Marguerite, *A Obra ao Negro*, Círculo de Leitores, 1988.

YOURCENAR, Marguerite, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1995.

YOURCENAR, Marguerite, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ulisseia, 1981.

YOURCENAR, Marguerite, *O Golpe de Misericórdia*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003.

BORGES, Jorge Luis, *Las Ruinas Circulares*, [1ª edição 1941], Digitalización, Revisión y Edición Electrónica de Arácnido, Revision 3, s/ data

(<http://www.esociales.fcs.ucr.ac.cr/biblioteca/esociales/BorgesJorgeLuis--Lasruinascirculares.pdf>, consultado a 19/10/2013).

6.2 Outros textos lidos das autoras

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho da, *Novas Cartas Portuguesas*, Publicações D. Quixote, Alfragide, 2010.

HORTA, Maria Teresa, *Artigos e Entrevistas Vários*, cedidos e enviados por correio eletrónico pela autora, 26/11/2011.

HORTA, Maria Teresa, “*Eu te Amo um filme de desamor e machismo*”, Revista Mulheres, nº 43, 1981.

HORTA, Maria Teresa, “*Escrevia poesia enquanto mudava as fraldas ao meu filho*”, entrevista concedida a Mário Ramos Silva, Ionline, 2011.

(<http://www1.ionline.pt/conteudo/127825-maria-teresa-horta-escrevia-poesia-enquanto-mudava-as-fraldas-ao-meu-filho>, consultado a 27-10-2011).

Horta, Maria Teresa, “*A luz incandescente de Maria Teresa Horta*”, entrevista concedida a Helena Vasconcelos – Ípsilon online, 2012.

(<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=302028>, consultado a 27-03-2012).

HORTA, Maria Teresa, *Os Anjos*, Litexa Portugal, 1983.

HORTA, Maria Teresa, *Uma vida construída de percursos femininos*, entrevista concedida a Ana Rodrigues, *Jornal da Amadora*, 2003
<http://www.noticiasdaamadora.com.pt/nad/artigo.php?aid=1870&coddoss=23>).

YOURCENAR, Marguerite, *Sources II*, Paris, Éditions Gallimard, col. NRF, 1999.
 consultado a 27-10-2011).

6.3 Bibliografia Crítica

BUESCU, Helena Carvalhão (coord.), *Floresta Encantada : novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

GALEY, Mathieu, *De Olhos Abertos*, Marguerite Yourcenar conversas com Mathieu Galey, Lisboa, 2011.

JACQUEMIN, Georges, *Marguerite Yourcenar*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987.

JENNY, Laurent, *Méthodes et problèmes, L'Autofiction*, Dpt de Français Moderne – Université de Genève, 2003.

MACEDO, Ana Gabriela/AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Edições Afrontamento e autoras, 2005.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais*, IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade de Évora, 9 a 12 de Maio 2001.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 2001. (2ª ed. revista e aumentada).

MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

MINOLI, Giovanni, *Marguerite Yourcenar a Mixer*, RAI due, 1987
<http://www.youtube.com/watch?v=7yzCqar8Xfo>, consultado a 06-11-2011).

PIVOT, Bernard, *Apostrophes Marguerite Yourcenar*, Antenne 2, 1979
<http://www.youtube.com/watch?v=6nnGxajCA6Y>, consultado a 06-11-2011).

PUGA, Rogério Miguel, *O essencial sobre O Romance Histórico*, Lisboa, Imprensa

Nacional Casa da Moeda, 2006.

SARDE, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar, La Passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.

SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar*, Lisboa, Difel, 1992.

SIMOSAS, Maria Marta Pessanha Mascarenhas, *A Fluida Arte da Descosura Filosofias da Liberdade em Cartas Portuguesas e Novas Cartas Portuguesas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

WOOLF, Virginia, *Um quarto que seja seu*, Lisboa, Veja, 1985.